

ΑΝΤΩΝΙΟΥ Ε. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ

124

Η ΟΚΤΑΗΧΙΑ

ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΠΟΥ ΥΠΟΒΑΝΘΗΚΕ ΣΤΟ ΤΜΗΜΑ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ Π. ΠΟΥΡΝΑΡΑ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1985

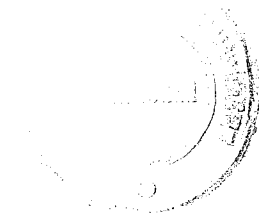
Αρ. Εισαφ. 87/578



Η ΟΚΤΑΗΧΙΑ

ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΝΤΩΝΙΟΥ Ε. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ



Η ΟΚΤΑΗΧΙΑ

ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΠΟΥ ΥΠΟΒΑΛΗΘΗΚΕ ΣΤΟ ΤΜΗΜΑ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ Π. ΠΟΥΡΝΑΡΑ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1985

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Καθηγητής ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΝΤΟΥΛΗΣ

Καθηγητής ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΤΣΑΜΗΣ

Καθηγητής ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΖΙΑΚΑΣ

Στους σεβαστούς μου γονείς

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το τροπικό σύστημα αποτέλεσε τη βάση της εκκλησιαστικής μουσικής. Στη Δύση το σύστημα αυτό εγκαταλείφθηκε σταδιακά με την ανάπτυξη της πολυφωνίας και τη διαμόρφωση νέων θεωρητικών αρχών. Στην Ανατολή, ιδιαίτερα στην ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία, οι μουσικοί τρόποι διατηρήθηκαν. Εδώ καλλιεργήθηκε αποκλειστικά η μονοφωνία στη μορφή των οκτώ ήχων, οι οποίοι συνδέθηκαν άρρηκτα με τη βυζαντινή υμνογραφία και ψαλτική. Η διαφοροποίηση αυτή ακολούθησε τις πολιτιστικές τάσεις και τη γεωγραφική διαίρεση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Η ευρωπαϊκή μουσική αναζήτησε νέα εκφραστικά και τεχνικά μέσα. Αντίθετα, το λειτουργικό μέλος της Ανατολικής Εκκλησίας διαφύλαξε την αρχαία κληρονομιά. Έτσι, στο χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής της Ορθοδοξίας παρέμειναν βασικά αναλλοίωτες οι αισθητικές και θεωρητικές αντιλήψεις του αρχαίου ελληνισμού. Αυτές συνέβαλαν αποφασιστικά στην οργάνωση και στην επιστημονική θεώρηση του ηχόκοσμου και ισχύουν ως σήμερα.

Η Ορθόδοξη Ανατολική Εκκλησία υιοθέτησε ορισμένες από τις θεωρητικές και τεχνικές αρχές της αρχαίας ελληνικής μουσικής, συνέδεσε όμως τους οκτώ ήχους και το σύστημα της οκταηχίας με τη δική της πρακτική. Η πρακτική αυτή της Εκκλησίας συνυφαίνεται με τη θεολογία και τη ζωή του πληρώματός της. Με τις προϋποθέσεις αυτές η οκταηχία, ως λειτουργικό φαινόμενο και έκφραση της ορθοδόξου εκκλησιαστικής τέχνης, αλλά και ως συστατικό στοιχείο ενός από τους σημαντικότερους πολιτισμούς, αποκτά ιδιαίτερο ιστορικοθεολογικό και μουσικολογικό ενδιαφέρον.

Η εργασία αυτή αποτελεί μια συμβολή στη διερεύνηση των ποικίλων παραγόντων, που συνέβαλαν στη δημιουργία του συστήματος των ήχων της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας και στη συστηματική μελέτη των πηγών της μουσικής αυτής παραδόσεως.

Αισθάνομαι την υποχρέωση να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στους καθηγητές που με τις υποδείξεις τους συνέβαλαν στην αρτιότερη εμφάνιση της διατριβής αυτής. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον καθηγητή μου κ. Ιωάννη Φουντούλη, για την επί σειρά ετών επιστημονική καθοδήγηση και για τις διαφωτιστικές συζητήσεις που είχα μαζί του σε αρκετά ζητήματα της διατριβής, το σύμβουλο καθηγητή κ. Δημήτριο Τσάμη και τον καθηγητή κ. Γρηγόριο

Ζιάκα, για τη συμπαράστασή τους και τις πολύτιμες υποδείξεις τους, καθώς και το Θεοφιλέστατο επίσκοπο Διοκλείας κ. Κάλλιστο Wage, για τις χρήσιμες συμβουλές του και την πρόθυμη βοήθεια που μου προσέφερε κατά τη συλλογή του ερευνητικού υλικού στην Αγγλία.

*Θεσσαλονίκη 26 Οκτωβρίου 1985,
μνήμη του Αγίου Μεγαλομάρτυρος
Δημητρίου*

Αντώνιος Ε. Αλυγιζάκης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	7
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ	11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	13
1. ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΕΩΣ	19
1.1. Η άποψη της εβραϊκής προελεύσεως	20
1.2. Η άποψη της ελληνικής προελεύσεως	31
2. ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ	55
2.1. Ογδοάδα και ογδόη ημέρα	56
2.2. Ο λειτουργικός κύκλος των οκτώ εβδομάδων	63
2.3. Η μορφολογική οργάνωση της λειτουργικής μουσικής και οι Πατέρες	74
3. ΙΣΤΟΡΙΚΟΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ	83
3.1. Τα αλχημιστικά συγγράμματα	83
3.2. Τα Γεροντικά	90
3.3. Η Οκτώηχος του Σεβήρου	95
3.4. Ο Ιωάννης Δαμασκηνός και η οκταηχία	105
4. ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ	114
4.1. Μουσική γραφή	114
4.1.1. Το Στιχηράριο	115
4.1.2. Το Ειρμολόγιο	118
4.2. Εγχειρίδια θεωρίας και πράξεως	134
4.2.1. Ο «Αγιοπολίτης»	135
4.2.2. «Ερωταποκρίσεις της παπαδικής τέχνης»	140
4.2.3. Γαβριήλ Ιερομονάχου, «Τί ἐστί ψαλτική»	145
4.2.4. Μανουήλ Χρυσάφου Λαμπαδαρίου, «Περί των ενθεωρουμένων...»	149
4.2.5. Μεταγενέστερα θεωρητικά	153
4.3. Διαγράμματα και προπαίδειες της οκταηχίας	155
5. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ	165
5.1. Το Τροπολόγιο	166

5.2. Η Οκτώηχος	171
5.3. Ο οκτάηχος λειτουργικός κύκλος του εορτολογίου	174
5.4. Προκειμενο-αλληλουάρια και αντίφωνα των αναβαθμών	182
6. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΠΡΑΞΗ	192
6.1. Η μεταρρύθμιση του 1814 και η θεωρία της	193
6.2. Το νέο αναλυτικό σύστημα γραφής	198
6.3. Προβλήματα	203
7. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	220
7.1. Κείμενα θεωρητικών εγχειριδίων	221
I. «Αγιοπολίτης»	221
II. Ανώνυμος C,F,G κ.τ.λ., «Ερωταποκρίσεις»	226
III. Ιωάννου Πλουσιαδηνού, «Ερμηνεία της παραλλαγής»	235
IV. Ιωάννου Λάσκαρη, «Παραλλαγή της μουσικής τέχνης»	239
7.2. Πίνακες	241-290
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	291
SUMMARY	293
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	297
ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ	311
1. Ονομάτων	311
2. Κυριοτέρων όρων και εννοιών	316

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

1. Εκδόσεων, εγκυκλοπαιδιών και περιοδικών

AB	Ανάλεκτα Βλατάδων
ABSA	<i>Annual of the British School at Athens</i>
ACISM	<i>Atti del Congresso Internazionale di musica sacra</i>
ASS	<i>Acta Sanctorum (Βολανδιστών)</i>
AJSL	<i>American Journal of Semitic Languages</i>
AM	<i>Acta Musicologica</i>
ΒΕΠΕΣ	Βιβλιοθήκη Ελλήνων Πατέρων και Εκκλησιαστικών Συγγραφέων
BKM	Βυζαντινά Κείμενα και Μελέται (Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης)
BSGRT	<i>Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana</i>
Bv	Βυζαντινά
Byz	Byzantion
BZ	Byzantinische Zeitschrift
CIMAGL	<i>Cahiers de l' Institut du Moyen-Âge Grec et Latin (Université de Copenhagen)</i>
ΓΠ	Γρηγόριος ο Παλαμάς
DACL	<i>Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie</i>
EEBS	Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών
ΕΕΘΣΠΘ	Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
ΕΦΣΚ	Επετηρίς Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως
HUCA	<i>Hebrew Union College Annual</i>
IBM	Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας
IMXA	Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου Αίμου
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
JTS	<i>Journal of Theological Studies</i>
Κλ	Κληρονομία
KmJ	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i>
LCL	<i>The Loeb Classical Library</i>
LO	<i>Lex Orandi</i>
MMB	<i>Monumenta Musicae Byzantinae</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>
MQ	<i>Musical Quarterly</i>
NCE	<i>New Catholic Encyclopedia</i>
NOHM	<i>The New Oxford History of Music</i>
OC	<i>Oriens Christianus</i>
OCA	<i>Orientalia Christiana Analecta</i>
ΠΑΑ	Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών
ΠΕΑ	Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας
PG	<i>J.P. Migne, Patrologiae cursus completus, series Graeca</i>
PL	<i>J.P. Migne, Patrologiae cursus completus, series Latina</i>

PO	<i>R. Graffin - F. Nau, Patrologia Orientalis</i>
RÉRB	<i>La prière des Église de Rite Byzantin</i>
ΠΧΑΕ	<i>Πρακτικά Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
RCG	<i>La Revue du Chant Gregorien</i>
RÉG	<i>Revue des Études Grecques</i>
ROC	<i>Revue de l' Orient Chrétien</i>
SAWM	<i>Sitzungsberichte der philos. philol. und histor. Klasse K. Bayer. Akademie der Wissenschaften zu München</i>
SEC	<i>Studies in Eastern Chant</i>
StT	<i>Studi et Testi</i>
TEMB	<i>Τόμος Εόρτιος χιλιοστής εξακοσιοστής επετείου Μεγάλου Βασιλείου (379-1979) Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης</i>
ΘΗΕ	<i>Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία</i>
TSG	<i>Tribune de Saint Gervais</i>
VV	<i>Vizantijskij Vremennik</i>
YS	<i>Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre</i>
ZMW	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>

2. Χειρογράφων κωδίκων

A	Αθηνών (Εθνικής Βιβλιοθήκης)
Αγιοπ. Paris.Gr.	Αγιοπολίτης Parisinus Graecus (Bibl. Nat.)
ΑΓ. Β	Αγορευτικός Βατοπεδίου
ΑΓ. Γ	» Γρηγορίου
ΑΓ. Δ	» Διονυσίου
ΑΓ. Δχ	» Δοχειαρίου
ΑΓ. Ι	» Ιβήρων
ΑΓ. Κ	» Κουτλουμουσίου
ΑΓ. Λ	» Λαύρας
ΑΓ. Ξ	» Ξενοφώντος
ΑΓ. Ξπ	» Ξηροποτάμου
ΑΓ. Π	» Παντελεήμονος
ΑΓ. Πκ	» Παντοκράτορος
Barberin. Gr.	Barberinus Graecus
IB	Ιεροσολυμιτικής Βιβλιοθήκης
MIIT	Μετοχίου Παναγίου Τάφου
Vat. Gr.	Vaticanus Graecus
Vindob. Theol. Gr.	Vindobonensis Theologicus Graecus

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το σύστημα των οκτώ ήχων και γενικότερα της οκταηχίας αποτελεί το δομικό άξονα της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας. Η οκτάηχη ταξινόμηση των ύμνων είναι το κύριο χαρακτηριστικό της τεχνικής όλων των ανώνυμων και επώνυμων εκκλησιαστικών μελωδών και υμνογράφων, οι οποίοι υπήρξαν ταυτόχρονα ποιητές και μελουργοί. Έτσι, ολόκληρο το λειτουργικό υμνολόγιο της ελληνικής Ορθοδόξου Εκκλησίας δημιουργείται με βάση οκτώ ανεξάρτητα μεταξύ τους μελικά πρότυπα, τα οποία δεσμεύονται από προκαθορισμένους τεχνικούς και θεωρητικούς κανόνες.

Η οκταηχία, ως κωδικοποίηση της μουσικής και της υμνογραφίας, είναι μια πολύ παλαιά πράξη του λειτουργικού τυπικού. Η πράξη όμως αυτή, δεν οφείλεται αποκλειστικά στη μουσική θεωρία, αλλά ακολουθεί και ορισμένες λειτουργικο-συμβολικές αρχές, οι οποίες τελικά διαμορφώνουν την τεχνική και το χαρακτήρα της¹.

Οι εκκλησιαστικοί ήχοι, όπως και το σύστημα των μουσικών τρόπων, συνιστούν ένα από τα πιο ενδιαφέροντα, άλλα και δυσκολότερα κεφάλαια της ιστορίας της μουσικής². Εξάλλου είναι γνωστό ότι ποικίλοι παράγοντες, όπως π.χ. τα μαθηματικά, οι φυσικές επιστήμες, η φιλοσοφία, η θεολογία κ.ά., επέδρασαν στη διαμόρφωση των μουσικών τρόπων³.

Το σύστημα των μουσικών τρόπων του αρχαίου ελληνισμού εντάσσεται στα πλαίσια της επιστημονικής και φιλοσοφικής θεώρησης του περιεχομένου της μουσικής, που διαμορφώνουν τον οικουμενικό χαρακτήρα της⁴. Έτσι, οι μουσι-

1. Βλ. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, London 1941, σελ. 73 και 75, και K. Wachsmann, *Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang*, Regensburg 1935, σελ. 98. Πρβλ. E. Werner, *The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium*, London-New York 1959, σελ. 391.

2. Πρβλ. E. Wellesz, «Eastern Elements in Western Chant», *MMB Supsidia II*, Oxford - Boston 1947, Copenhagen 1967², σελ. 30 εξ. και I. Thomas, «Octoechos», *NCE X*, σελ. 640.

3. E. Werner, ό.π., σελ. 373.

4. Βλ. N. Ματσούκα, «Μαθηματικές, φιλοσοφικές και θεολογικές έννοιες σε πατερικά κείμενα», *ΓΠ* 692 (1982), σελ. 260 και J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris 1962², σελ. 13 εξ., όπου γίνεται λόγος για την παγκόσμια αναγνώριση που είχε η παραγωγική σκέψη των αρχαίων Ελλήνων. Η επιστήμη για πρώτη φορά καλλιεργήθηκε κατά τρόπο ολοκληρωμένο στην αρχαία Ελλάδα με τον επιτυχημένο συγκερασμό θεωρίας και πράξεως, φιλοσοφίας και επιστήμης. Έτσι, δημιουργήθηκαν οι αρχές, οι όροι, τα αξιώματα και τα επιστημονικά αιτήματα,

κοί τρόποι, ως καδικοποίηση των μελωδιών σύμφωνα με τη μορφολογική διάρθρωσή τους, και οι μουσικοί όροι αρμονία, συμφωνία, τόνος, τρόπος, ήχος κ.τ.λ., επηρέασαν τις μουσικές αντιλήψεις όλων των εποχών⁵. Το φιλοσοφικό και επιστημονικό αυτό πνεύμα, που οργάνωσε τη μουσική και που την αναγνώρισε ταυτόχρονα ως μορφωτικό αγαθό, επηρέασε άμεσα τη χριστιανική σκέψη⁶.

Ο χριστιανισμός αφομοίωσε δημιουργικά τις αντιλήψεις του αρχαίου ελληνισμού και διαμόρφωσε στη συνέχεια τη μουσική έκφραση της «ἐν πνεύματι καὶ ἀληθείᾳ» λατρείας του Θεού. Έτσι, η οκταηχία, ως αυτόνομο μουσικο-λειτουργικό σύστημα, είναι ουσιαστικά η μορφοποίηση και τυποποίηση της λειτουργικής υμνογραφίας. Η συγκρότηση των στοιχείων της μελοποίησης στηρίζεται στην πατερική θεολογία και αποκτά ένα περιεχόμενο, που διαγράφεται με την ανάπτυξη των συμβολισμών και της λειτουργικής θεολογίας. Οι προϋποθέσεις αυτές καθορίζουν τη μεθόδευση, που αφορά πρακτικά ζητήματα της λειτουργικής ζωής της Εκκλησίας και που εκφράζεται με την πνευματική της εμπειρία. Ο αριθμός οκτώ λ.χ. του μουσικού συστήματος, σχετίζεται με το λειτουργικό χρόνο και το εορτολόγιο και είναι απόρροια της ορθόδοξου θεολογίας για την ογδόη ημέρα⁷.

Τα πρώτα ίχνη της τεχνικής των λειτουργικών ήχων απαντούν στα αλχημιστικά συγγράμματα⁸. Οι παραλλαγές των μουσικών τρόπων κατά τετράδες (καθαροί, κύριοι-πλάγιοι-μέσοι, κέντροι κτλ.) είναι μια διαδικασία που στηρίζεται στην ελληνική φιλοσοφία και τη διδασκαλία της για την ενιαία ύλη, τις αριθμητικές αναλογίες και την κοσμική αρμονία. Η σχέση ανάμεσα στην τεχνι-

όπως λ.χ. συμβαίνει με τις μουσικές παραδόσεις της αρχαίας Ελλάδας, που βασίστηκαν στις παρατηρήσεις του Πυθαγόρα. Βλ. επίσης W. Wiora, *Η ειδική ιστορική θέση της μουσικής της δυτικής Ευρώπης* (μτφρ. Π. Ε. Φορμόζη), Θεσσαλονίκη 1966, σελ. 25, όπου τονίζεται ότι το αρχαίο ελληνικό πνεύμα τοποθέτησε τις βάσεις της μουσικής και δημιούργησε τους σημαντικούς τεχνικούς όρους όπως: τόνος, αρμονία, μέλος, ρυθμός κ.ά.

5. Ο W. Wiora, ό.π., σελ. 11 εξ., παρατηρεί ότι μόνο ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός δημιούργησε τις προϋποθέσεις για τη διαμόρφωση της πραγματικής μουσικής και ότι η ανακάλυψη της ιωνικής και αιολικής κλίμακας είναι ένας σημαντικός σταθμός στην εξέλιξη και στην αλματώδη πρόοδο της μουσικής τέχνης. Στην μουσική αυτή παράδοση, συνεχίζει ο Wiora, οφείλει την ανάπτυξή της η μουσική της δυτικής Ευρώπης. Για τη σύνδεση του αρχαίου με το νεότερο πολιτισμό, από την πλευρά της μουσικής, βλ. Π. Σκούφη, «Εισαγωγικό σημείωμα», στο *Παραδοσιακή και έντεχνη μουσική, Παράρτημα Επιστημονικής Επετηρίδας Φιλοσοφικής Σχολής* 44 (1984), σελ. 16.

6. Πρβλ. Th. Gérold, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris 1931, σελ. 31 εξ. και J. Chailley, ό.π., σελ. 28 εξ.

7. Για τη θεολογική θεώρηση της ογδόης ημέρας, τον κυκλικό και λειτουργικό χρόνο βλ. Δ. Τσάμη, *Η διαλεκτική φύσις της διδασκαλίας Γρηγορίου του Θεολόγου*, AB 1, Θεσσαλονίκη 1969, σελ. 19 εξ., του ίδιου, *Η πρωτολογία του Μεγάλου Βασιλείου*, BKM 1, Θεσσαλονίκη 1970, σελ. 53 εξ., «Η ογδόη ημέρα», *ΕΕΘΣΠΘ* 17 (1972), σελ. 315 εξ. και *Εισαγωγή στην πατερική σκέψη*, Θεσσαλονίκη 1985, σελ. 15 εξ. Πρβλ. N. Egender, «Célébration du dimanche», *Dimanche. Office selon les huit tons. Οκτώηχος*, PÉRB 3, Chevetogne 1972, σελ. 14 εξ.

8. Πρόκειται για τα αλχημιστικά κείμενα που αποδίδονται στο Ζώσιμο.

κή της αρχαίας ελληνικής μουσικής και την οκταηχία επιβεβαιώνεται και από ορισμένα αποσπάσματα των Γεροντικών. Εδώ, για πρώτη φορά, συναντάται ο όρος *οκτώηχος*, όπως και άλλες χρήσιμες πληροφορίες για τη λειτουργική μουσική, η οποία προσαρμόζεται «εις τρόπους καί εις τούς λόγους τῶν Ἑλλήνων»⁹.

Η ιστορία της οκταηχίας συνδέεται στενά με δύο εκκλησιαστικούς συγγραφείς: το Σεβήρο, πατριάρχη Αντιοχείας και τον Ιωάννη Δαμασκηνό. Αυτοί συστηματοποίησαν την ψαλμωδία και δημιούργησαν τις δύο γνωστές ελληνικές συλλογές ύμνων, που φέρουν το όνομα *Οκτώηχος*. Το υμνολόγιο του Σεβήρου, βασίστηκε στην ελληνική ψαλτική παράδοση και επηρέασε σημαντικά τη συριακή λειτουργική πράξη. Η συλλογή του Δαμασκηνού αντιπροσωπεύει μια ευρεία μεταρρύθμιση στο χώρο της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας. Καθιερώνει μια νέα τεχνική, όπως είναι ο οκτάηχος λειτουργικός κύκλος των Κυριακών, που έχει ως χαρακτηριστικό τις ενότητες τροπαρίων πάνω στο ίδιο θέμα. Ο Δαμασκηνός με τη μεθοδικότητα, τη θεολογική κατάρτιση και τις γνώσεις του στην αρμονική¹⁰ οργάνωσε το μουσικο-λειτουργικό σύστημα της οκταηχίας.

Η τεχνική και η θεωρία του συστήματος των οκτώ ήχων περιλαμβάνονται στα θεωρητικά εγχειρίδια και τη μουσική σημειογραφία. Οι πηγές αυτές της εκκλησιαστικής μουσικής αφορούν μια εκτεταμένη και εξαιρετικά σημαντική χειρόγραφη παράδοση, που διαμορφώνεται κυρίως μετά τον 1^ο αιώνα και αναφέρεται σε πολλά ιστορικά και επιμέρους τεχνικά ζητήματα των εκκλησιαστικών ήχων.

Τα λειτουργικά βιβλία συμβάλλουν ιδιαίτερα σε μια ολοκληρωμένη θεώρηση του συστήματος της οκταηχίας. Ορισμένα από αυτά, όπως το *Τροπολόγιο* και η *Οκτώηχος*, οφείλουν την ύπαρξή τους στην οκταηχία. Το *Τροπολόγιο* είναι η αρχαιότερη συλλογή της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας. Η *Οκτώηχος*, την εποχή του Δαμασκηνού, αντικατέστησε το *Τροπολόγιο*, του οποίου το περιεχόμενο διοχετεύτηκε στα άλλα λειτουργικά βιβλία. Στη συνέχεια ο Ιωσήφ ο Υμνογράφος συνέθεσε τη *Νέα Οκτώηχο*, πάνω στα πρότυπα της δαμασκηνείας συλλογής, που συμπεριέλαβε τις έξι ημέρες της εβδομάδας για τους οκτώ ήχους. Η παλαιά και νέα *Οκτώηχος* αποτέλεσαν τη *Μεγάλη Οκτώηχο* ή *Παρακλητική*. Ιδιαίτερη σημασία για την ιστορία της οκταηχίας έχει ο κύκλος των οκτώ ήχων στους κανόνες του εορτολογίου από τα Χριστούγεννα ως τη γιορτή του Τιμίου Σταυρού στις 14 Σεπτεμβρίου, όπως επίσης και ο κύκλος των προκειμένων, των αλληλουαρίων και των αναβαθμών.

Η σύγχρονη λειτουργική πράξη συνεχίζει την παράδοση των οκτώ ήχων. Η μουσική μεταρρύθμιση του 19^{ου} αιώνα προσπάθησε να στηρίξει τη θεωρία και την

9. Βλ. *Γεροντικά*, έκδ. Μ. Gerbert, *Scriptores* I, σελ. 3.

10. *Αρμονική*, κατά τους αρχαίους μουσικογράφους, θεωρείται η θεωρία των μουσικών συστημάτων και των τόνων ή ακόμη η ίδια η μουσική. Βλ. σχετικά Σ. Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Αθήναι 1982, σελ. 56.

πρακτική της στο παλαιό σύστημα της οκταηχίας. Απλοποίησε τη σημειογραφία και μετέγραψε σ' αυτήν ένα μεγάλο μέρος των λειτουργικών μελών. Η σύγχρονη οκταηχία, παρά τα πολλά τεχνικά και θεωρητικά προβλήματα, διασώζει τα κύρια χαρακτηριστικά της παλαιάς ψαλτικής παραδόσεως.

Το σύστημα της οκταηχίας της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας δεν απασχόλησε συστηματικά την επιστημονική έρευνα κυρίως λόγω της πολυμορφίας του θέματος. Η σχετική βιβλιογραφία περιορίζεται σε ορισμένα άρθρα και σε διάφορα δημοσιεύματα, τα οποία περιστασιακά εξετάζουν επιμέρους ζητήματα των οκτώ ήχων. Από τους ξένους ερευνητές οι J. Jeannin - J. Puyade, σε άρθρο τους με τίτλο «L' Octoëchos syrien»¹¹, συνδέουν το συριακό με το βυζαντινό σύστημα της οκταηχίας και συμπεραίνουν ότι και οι δύο λειτουργικές μουσικές παραδόσεις αντλούν το σύστημα των ήχων από την αρχαία ελληνική θεωρία και συγκεκριμένα από το 1ο τονικό σύστημα του Αριστόξενου¹². Οι έρευνες των ερευνητών αυτών, παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον επειδή αναφέρονται και στην ορθόδοξη παράδοση¹³. Ενδιαφέρουσες είναι και οι εργασίες του Α. Gastoué, «La psalmodie traditionnelle des huit tons»¹⁴, «L' origine lointaine des huit tons liturgiques»¹⁵ και «Über die 8 'Tone', die authentischen und die plagalen»¹⁶, οι οποίες ασχολούνται κυρίως με τεχνικά θέματα. Ο Α. Gastoué, στην τελευταία από τις παραπάνω εργασίες του, προσπαθεί να αποδείξει ότι οι οκτώ ήχοι της λειτουργικής μουσικής έχουν ανατολική προέλευση. Τέλος, ένας μεγάλος αριθμός αυτοτελών μελετών διαπραγματεύεται ιστορικά, τεχνικά και φιλολογικά ζητήματα επιμέρους θεμάτων της οκταηχίας. Συστηματικότερες εργασίες, που αναφέρονται ειδικά στο ιστορικό πρόβλημα της προελεύσεως της οκταηχίας και των μουσικών τρόπων, παρουσιάστηκαν τα τελευταία χρόνια από τους Ε. Werner και D. Wulstan. Ο πρώτος δημοσίευσε τις ενδιαφέρουσες εργασίες «The Oldest Sources of Octave and Octoechos»¹⁷ και «The Origin of the Eight Modes of Music (Octoechos). A Study in Musical Symbolism»¹⁸. Και στις δύο εργασίες υποστηρίζεται η άποψη ότι η οκταηχία είναι υπόλειμμα ενός ημερολογιακού συστήματος, που απαντά για πρώτη φορά στους λαούς της Εγγύς Ανατολής. Το ημερολόγιο αυτό, στο οποίο ο Ε. Werner διαπιστώνει ιουδαϊκές και γνωστικές επιδράσεις, επηρέασε τη λειτουργική παράδοση της χριστιανικής

11. OC n.s. 3 (1913), σελ. 82 εξ.

12. Ό.π., σελ. 286 και 292.

13. Μια σύντομη αναφορά στη συριακή Οκτώηχο κάνει ο J. Parisot, «Les huit modes du chant syrien», TSG (1901), σελ. 258-262.

14. TSG XIV (1908), σελ. 193 εξ.

15. RCG XXXIV (1930), σελ. 126 εξ.

16. Kmj XXV (1930), σελ. 25 εξ.

17. AM XX (1948), σελ. 1 εξ.

18. HUCA XXI (1948), σελ. 211 εξ. Βλ. του ίδιου, *The Sacred Bridge*, σελ. 373 εξ., «The Modes of Psalmody in the Eastern Churches and the Synagogue», *Musica Hebraica* II (1943), σελ. 24 εξ. και «New Studies in the Octoechos», στο *Kongreßbericht*, Utrecht 1952/53.

Εκκλησίας και συγκεκριμένα τους συμβολισμούς του κύκλου των οκτώ Κυριακών με την ταξινόμηση της λειτουργικής υμνογραφίας στους οκτώ ήχους¹⁹. Ο ίδιος μελετητής παρατηρεί ακόμη, πως η συνήθεια των οκτώ ήχων δε συναντάται μόνο στην ιουδαϊκή λατρεία, αλλά και στους αρχαίους Χιττίτες²⁰. Ο D. Wulstan στην εργασία του «The Origin of the Modes»²¹ υποστηρίζει τις απόψεις του E. Werner και επεκτείνεται σε φιλολογικές κυρίως παρατηρήσεις σχετικά με το τροπικό σύστημα. Επίσης παρουσιάστηκαν ενδιαφέρουσες μελέτες για τους ήχους (modus) του λατινικού λειτουργικού τυπικού, καθώς και για την αρμενική και σερβική Οκτώηχο. Απο ελληνικής πλευράς, η εργασία του Κ. Ψάχου, *Το οκτάηχον σύστημα της βυζαντινής μουσικής, εκκλησιαστικής και δημόδους, και το της αρμονικής συνηχήσεως*²², είναι μία τεχνική θεώρηση των ήχων. Τελευταία δημοσιεύθηκε η ενδιαφέρουσα μελέτη της H. Seppälä, *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*²³, η οποία αναφέρεται στις πηγές των βυζαντινών ήχων και στη σχέση της βυζαντινής με την παλαιοσλαβική (ρωσική) και σύγχρονη φιλανδική μουσική παράδοση. Μεγάλο μέρος του έργου εξετάζει τεχνικά ζητήματα της μουσικής θεωρίας.

Η έλλειψη ειδικής μελέτης στην ξένη και ελληνική βιβλιογραφία οδήγησε στη σύνταξη της διατριβής αυτής, η οποία επιχειρεί να παρουσιάσει συστηματικά την παράδοση της οκταηχίας στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία και αποσκοπεί να αποδείξει ότι: α) η οκταηχία είναι ένα λειτουργικό φαινόμενο, που δημιουργήθηκε στα πλαίσια των πρακτικών αναγκών της Εκκλησίας, β) το μουσικο-λειτουργικό σύστημα των οκτώ ήχων ακολουθεί συγκεκριμένες τεχνικές και αισθητικές αρχές, οι οποίες προκαθορίζουν μορφολογικά τη μελωδία και δημιουργούν την τυποποίησή της, γ) η οκταηχία στην ορθόδοξη παράδοση, με κέντρο αναφοράς τη συλλογή της Οκτώηχου, ακολουθεί μια ενιαία εξελικτική πορεία, που φτάνει μέχρι τη σύγχρονη λειτουργική πράξη.

Η διαπραγμάτευση του θέματος γίνεται σε επτά κεφάλαια. Στα τρία πρώτα κεφάλαια εξετάζονται το πρόβλημα της προελεύσεως της χριστιανικής οκταηχίας, οι λειτουργικο-συμβολικές αρχές, οι μορφολογικές προϋποθέσεις και οι ιστορικο-φιλολογικές μαρτυρίες που αφορούν τους οκτώ ήχους. Στα επόμενα τρία κεφάλαια παρουσιάζεται το σύστημα της οκταηχίας σύμφωνα με τη χειρόγραφη παράδοση, τα λειτουργικά βιβλία και τη σύγχρονη λειτουργική πράξη. Το τελευταίο κεφάλαιο αποτελεί ένα είδος παραρτήματος, όπου περιλαμβάνονται σημαντικά ή ανέκδοτα κείμενα που αφορούν τη μουσική θεωρία, καθώς και μια σειρά πινάκων με κατατοπιστικά διαγράμματα και προπαίδειες του συστήματος των οκτώ ήχων. Η εργασία κατακλείεται με έναν επίλογο, στον οποίο συνοψίζονται τα συμπεράσματα της έρευνάς μας.

19. E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 397.

20. Ό.π., σελ. 379.

21. SEC 2 (1971), σελ. 5 εξ.

22. Νεάπολις - Κρήτης 1980.

23. Helsinki 1981.

1. ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΕΩΣ

Η ελληνική λειτουργική υμνογραφία είναι η ποιητική και μουσική έκφραση της ορθοδόξου θεολογίας¹. Το καλλιτεχνικό αυτό αμάλγαμα είναι δημιούργημα μακράς ιστορικής περιόδου και διαμορφώνεται σταδιακά διατηρώντας στενή σχέση με ένα πραγματικά ιδιότυπο ημερολογιακό σύστημα². Σύμφωνα με αυτό, ομάδες ύμνων, σε σχηματισμούς οκτώ διαφορετικών και περιοδικά εναλλασσόμενων μελικών σχηματισμών, καλύπτουν ολόκληρο τον κινητό και ακίνητο εορτολογικό κύκλο.

Η οκτάπτυχη διαμόρφωση του λειτουργικού υμνολογίου είναι γνωστή από νωρίς και σε άλλους λειτουργικούς τύπους³. Οι αφετηρίες όμως του φαινομένου αυτού αναζητήθηκαν κυρίως στους πολιτισμούς και στα διάφορα θρησκευτικά και φιλοσοφικά συστήματα της αρχαιότητας⁴. Αλλά η αναζήτηση αυτή οδήγησε

1. Σχετικά με το θέμα αυτό βλ. όσα παρατηρεί ο E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961², σελ. 157: «Η βυζαντινή υμνογραφία είναι η ποιητική έκφραση της ορθοδόξου θεολογίας, μεταφερόμενη μέσα από τη μουσική στη σφαίρα της θρησκευτικής συγκινήσεως. Καθρεπτίζει την εξέλιξη των δογματικών ιδεών και τη διδασκαλία της Ορθοδόξου Εκκλησίας από τις πρώτες μέρες της ανατολικής Αυτοκρατορίας μέχρι την ολοκληρωτική λαμπρότητα της ιερής ακολουθίας στο ύψος της αναπτύξεώς της. Ούτε η ποίηση ούτε η μουσική γι' αυτό το λόγο μπορούν να κριθούν ανεξάρτητα η μια από την άλλη. Στίχος και φωνή είναι άρρηκτα ενωμένα μεταξύ τους».

2. Η μουσική και η ποίηση ως καλλιτεχνικό αμάλγαμα είναι από τα πιο ενδιαφέροντα αισθητικά θέματα, που αναλύονται με πλούσια βιβλιογραφία στο έργο του Ε. Παπανούτσου, *Αισθητική*, Αθήναι 1964⁴, σελ. 320 εξ.

3. Η οκταηχία, με διάφορες βέβαια μορφές, υπάρχει στο ρωμαϊκό, συριακό και αρμενικό λειτουργικό τύπο. Για τους ήχους (modus) της λατινικής Εκκλησίας βλ. F. A. Gevaert, *Les origines du chant liturgique de l' Église Latine*, Gand 1890· A. Auda, «Contribution à l' histoire de l' origine des modes et des tons grégoriens», *RCG XXXVI* (1932), σελ. 33 εξ., του ίδιου, *Les modes et les tons de la musique*, Bruxelles 1930· O. Gombosi, «Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters» I, *AM X* (1938), σελ. 149 εξ. H. Potiron, *L' origine des modes grégoriens*, Paris 1948· J. Chailley, «Essai analytique sur la formation de l' octoëchos latin», *Essays presented to Egon Wellesz*, εκδ. J. Westrup, Oxford 1966, σελ. 84 εξ. Για τη συριακή Οκτώηχο βλ. A. Baumstark, *Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen jakobiten*, Paterborn 1910· J. Parisot, «Les huit modes du chant syrien», *TSG* (1901), σελ. 259 εξ. J. Jeannin - J. Puvade, «L' Octoëchos syrien», *OC n.s. 3* (1913), σελ. 82 εξ. και 277 εξ. Το τελευταίο άρθρο βλ. στο *DACL* 12, 2, σελ. 1888 εξ. και J. Jeannin - J. Puvade - A. Lassalle, *Méodies liturgiques syriennes et chaldéennes I*, Paris 1924, σελ. 85 εξ. Για την αρμενική Οκτώηχο βλ. N. Serkoyan-M.Tahmizian-B.Outtier, «Recherches sur la genèse de l' Octoëchos arménien», στο *Essays on Armenian Music*, εκδ. Vrej Nersessian, London 1978, σελ. 51 εξ.

4. Είναι γνωστό ότι πολλά ζητήματα της χριστιανικής λατρείας συνδέθηκαν από τους ερευνητές με την αρχαιότητα.

σε ακόμη τολμηρότερους συσχετισμούς. Έτσι, το σύστημα των οκτώ ήχων θεωρείται μια πολύ παλαιά συνήθεια που επιβιώνει ή αφήνει τα ίχνη της στη χριστιανική λατρεία.

Ανεξάρτητα από την ορθότητα των παραπάνω απόψεων για την προέλευση της οκταηχίας, δε λήφθηκε σοβαρά υπόψη ο τρόπος με τον οποίο ο χριστιανισμός ήρθε σε επαφή με την αρχαιότητα και το άμεσο ιστορικό και πολιτισμικό του περιβάλλον. Αυτό είχε ως συνέπεια τη δημιουργία ορισμένων απόλυτων και μονομερών εκτιμήσεων. Δεν έγινε, λ.χ., κατανοητό ότι η Εκκλησία δεν αντιγράφει και δε μιμείται, αλλά υιοθετεί, εξαγιάζει και αφομοιώνει δημιουργικά διάφορες πολιτιστικές και άλλες αξίες, τις οποίες, στη συνέχεια, τις εναρμονίζει με τις δικές της πνευματικές προϋποθέσεις, στα πλαίσια και στο πνεύμα της εν Χριστώ αποκαλύψεως.

Με τα δεδομένα αυτά, το πρόβλημα της προελεύσεως του συστήματος των οκτώ ήχων στη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας συνθέτει ένα από τα σπουδαιότερα επιμέρους κεφάλαια της ιστορίας του λειτουργικού αυτού φαινομένου. Η ολοκληρωμένη εξέτασή του συμβάλλει αποφασιστικά στην επιτυχία ολόκληρης της υπόλοιπης πορείας της έρευνας. Εξάλλου, το αφετηριακό πρόβλημα των οκτώ ήχων αποκτά ευρύτερη σημασία, αν δεχθούμε ότι η μουσική σχετίζεται άμεσα με τα διάφορα συναφή προβλήματα της υμνογραφίας και της λατρείας γενικότερα⁵. Τα ζητήματα αυτά εξετάζονται ακόμη και σήμερα μέσα σε κλίμα έντονων ερευνητικών αντιθέσεων και κατά συνέπεια επηρεάζουν σημαντικά το θέμα μας.

1.1. Η άποψη της εβραϊκής προελεύσεως

Ήταν φυσικό οι πρώτες ερευνητικές προσπάθειες σχετικά με την προέλευση της οκταηχίας να στραφούν στο βιβλικό ιουδαϊσμό, την πιο επίμαχη ίσως και πολυσυζητημένη ιστορική διάσταση των προϋποθέσεων όχι μόνο του θέματός μας, αλλά και της χριστιανικής λατρείας γενικότερα⁶. Σχετικά όμως με τη φάση

5. Πρέπει να σημειωθεί ότι το επίκεντρο των ερευνών για την προέλευση της υμνογραφίας γίνεται το κοντάκιο. Για το θέμα αυτό και την ιστορία της έρευνας βλ. τις εργασίες: Κ. Μητσάκη, *Βυζαντινή υμνογραφία Α'*, Θεσσαλονίκη 1971· Π. Χρήστου, «Η γένεσις του κοντακίου», *Κλ* 6 (1974), σελ. 273-349· J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris 1977. Γενικότερα για την προέλευση της υμνογραφίας βλ. Π. Χρήστου, *Η υμνογραφία της αρχαϊκής Εκκλησίας*, Θεσσαλονίκη 1959.

6. Τα πιο γνωστά έργα που τοποθετούν τις αρχές της χριστιανικής ψαλμωδίας στον ιουδαϊσμό είναι τα εξής: E. Werner, «The Common Ground in the Chant of Church and Synagogue», *ACISM* (1952), σελ. 134-148· του ίδιου, *The Sacred Bridge*, και E. Wellesz, *A History*. Βλ. επίσης E. Wellesz, «Early Christian Music», *NOHM* II, σελ. 1 εξ. Για τη σχέση της χριστιανικής με την ιουδαϊκή λατρεία σημειώνουμε ενδεικτικά τα ακόλουθα έργα: G. Dix, *The Shape of the Liturgy*, London 1960· Π. Τρεμπέλα, *Αρχαί και χαρακτήρ της χριστιανικής λατρείας*, Αθήναι

αυτή των ερευνών, εύκολα κανείς διακρίνει μια έμμονη προσπάθεια ορισμένων μελετητών να θεωρήσουν την οκταηχία ως φαινόμενο που μεταλαμπαδεύεται στη χριστιανική Εκκλησία από τον ιουδαϊσμό και τη λατρεία του Ναού. Πάνω στη βάση αυτή στηρίζεται ολόκληρο το οικοδόμημα της θεωρίας που δέχεται ότι ο βιβλικός ιουδαϊσμός είναι η γέφυρα από την οποία μεταφέρονται στη χριστιανική λατρεία πολιτιστικές συνήθειες της Ανατολής⁷, όπως είναι, λ.χ., το αρχαϊκό ημερολόγιο των Σημιτών, που στηρίζεται στην περίοδο των επτά εβδομάδων και τα οκτάπτυχα υμνογραφήματα των Χετταίων, Σουμερίων και Ακκάδων, που ανακαλύφθηκαν πρόσφατα σε αρχαίες πλάκες με σφηνοειδή γραφή⁸.

Για τη θεμελίωση των θεωριών αυτών επιστρατεύονται ποικίλα αποδεικτικά στοιχεία. Ορισμένα από αυτά αποκτούν ιδιαίτερο ιστορικοφιλολογικό ενδιαφέρον, παρόλη τη σχετικότητά τους, επειδή αναφέρονται σε γεγονότα μεγάλης χρονικής αποστάσεως. Εδώ εντάσσονται ορισμένες ενδείξεις της Παλαιάς Διαθήκης – κυρίως του Ψαλτηρίου – σχετικές με τη μουσική της λατρείας και με τον ιδιαίτερης σημασίας αριθμό οκτώ.

Έτσι, οι επιγραφές των ψαλμών, οι οποίες περιλαμβάνουν και άλλες οδηγίες της λειτουργικής μουσικής, δίνουν τις πρώτες αφορμές. Δύο από τις επιγραφές αναφέρονται στο ίδιο περίπου θέμα. Στον ψαλμό 6, κατά το εβραϊκό κείμενο, υπάρχει η επιγραφή: «Λαμνατσέαχ μπινεγκινότ αλ χασσεμινίτ μιζμόρ λε Δαβίδ» (= Στον αρχιμουσικό με έγχορδα όργανα κατά το σεμινίθ, ψαλμός του Δαβίδ)⁹. Στον ψαλμό 11 (12) υπάρχει η ίδια σχεδόν επιγραφή, χωρίς όμως τη λέξη «μπινεγκινότ»¹⁰. Οι Ο' μεταφράζουν αντίστοιχα: «Εἰς τό τέλος ὑπέρ τῆς ὀγδόης· ψαλμός τῷ Δαβίδ»¹¹.

Άλλες συναφείς αριθμολογικές αναφορές, σε μια όμως πιο αινιγματική και απόκρυφη παράθεση, βρίσκονται: α) στον ψαλμό 118(119), που χρησιμοποιεί ως ακροστιχίδα το εβραϊκό αλφάβητο με οκτώ στίχους για κάθε γράμμα¹², β) στον ψαλμό 28 (29) με τη φράση «Φωνή Κυρίου» επτά φορές¹³ και γ) στον ψαλμό 18 (19) με την κοσμολογική ονομασία «οι ουρανοί»¹⁴.

1962· W. Dagmore, *The Influence of the Synagogue upon the Divine Office*, London 1964· W.O.E.Oesterley, *The Jewish Background of the Christian Liturgy*, London 1925 (1965²)· E. Werner, ό.π.

7. Με τον τίτλο «The Sacred Bridge» ο E. Werner παρουσιάζει μια σειρά ιστορικομουσικών και μουσικών μελετών που αποσκοπούν κυρίως να υπογραμμίσουν τη στενή σχέση, ανάμεσα στην εβραϊκή και τη χριστιανική μουσική. Βλ. ακόμη του ίδιου συγγραφέα, «Musical Tradition and its Transmitters between Synagogue and Church», *YS II* (1971), σελ. 163-180.

8. Βλ. E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 377.

9. Α. Χαστούπη, *Παλαιά Διαθήκη*, έκδ. Δ. Δημητράκου, 1955, τόμ. Β', σελ. 74.

10. Ό.π., σελ. 79.

11. Ό.π.

12. Ό.π., σελ. 188 εξ.

13. Ό.π., σελ. 95. Πρβλ. και E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 380.

14. Α. Χαστούπη, ό.π., σελ. 86. Πρβλ. και E. Werner, ό.π., σελ. 395.

Η «ογδόη» των ψαλμικών επιγραφών από πολύ νωρίς προκάλεσε το ενδιαφέρον των ερευνητών, οι οποίοι διατυπώνουν διάφορες απόψεις για τη σημασία της¹⁵. Οι έρευνες όμως μέχρι σήμερα δε κατόρθωσαν να δώσουν μια λύση γενικά αποδεκτή.

Ιδιαίτερα εντυπωσιακή είναι η άποψη του E. Werner, στην οποία επισημαίνεται ότι στις παραπάνω ενδείξεις του Ψαλτηρίου ανακαλύπτονται ίχνη κάποιου οκτάπτυχου μουσικού διακανονισμού¹⁶. Αναλυτικότερα, ο ίδιος ερευνητής υποστηρίζει ότι η μετάφραση του όρου *χασσεμινίτ*, μόνη της, δεν προσφέρει τίποτε στην κατανόηση του κειμένου των επιγραφών. Περιοριζόμαστε δηλαδή σε διατυπώσεις όπως «μελωδίες στην οκτάβα» ή «με ένα όργανο από οκτώ χορδές»¹⁷. Αλλά για το μεταφραστικό αυτό πρόβλημα προσφέρεται κάποια βοηθητική λύση από τη ραβινική φιλολογία του μεσαίωνα. Δύο χαρακτηριστικές παρατηρήσεις παλαιών Εβραίων συγγραφέων πάνω στις επιγραφές είναι αρκετά διαφωτιστικές. Η πρώτη προέρχεται από τον R. Saadya Gaon (στ' αι.)¹⁸, ο οποίος, παρατηρώντας μια παλαιότερη ραβινική ερμηνεία, μας πληροφορεί: «Αυτός είναι ένας ύμνος του Δαβίδ, στον οποίο οι τακτικοί ψάλτες του Ναού διατάχθηκαν να δοξολογούν το Θεό στο όγδοο *lahan* (= αραβικός όρος του ήχου). Η έκφραση *αλ χασσεμινίτ* δηλώνει ότι οι Λεβίτες χρησιμοποιούσαν οκτώ τρόπους, έτσι που, όταν έψαλλε μια από τις τακτικές ομάδες, αυτό γινόταν σύμφωνα με έναν ξεχωριστό τρόπο»¹⁹. Η δεύτερη παρατήρηση ανήκει στον R. Petaghyah (ιβ' αι.). Σ' αυτήν αναφέρεται, σχετικά με τον όρο *αλ χασσεμινίτ*, ότι οι Εβραίοι της Βαγδάτης χρησιμοποιούσαν οκτώ τρόπους για την ψαλμωδία των ψαλμών²⁰.

Με βάση τις δύο φιλολογικές μαρτυρίες που αναφέρθηκαν, ο E. Werner προσπαθεί να εξηγήσει ότι η ογδόη στις επιγραφές των ψαλμών δεν έχει καμιά σχέση με τη μουσική οκτάβα ή με τη διατονική κλίμακα. Αυτό μπορεί να εννοηθεί καλύτερα από το γεγονός ότι οι Άραβες και οι Εβραίοι υιοθέτησαν ένα σύστημα από οκτώ ρυθμικούς τρόπους παράλληλα με τους μελωδικούς. Ακόμη, ο αριθμός οκτώ στο ρυθμικό σύστημα αποτελεί έναν τεχνικό διακανονισμό, γιατί δεν υπάρχει ισοδύναμο της οκτάβας σε ρυθμό²¹.

Η παραπάνω ερμηνεία για την ογδόη συμπληρώνεται και από τους άλλους

15. Πρβλ. W. Rudolph, *Chronikbücher* (Handbuch zum Alten Testament), Tübingen 1955, σελ. 118, παρά Π. Σιμωνά, *Αι αμετάφραστοι λέξεις εν τῷ κειμένῳ των Ο΄*, Θεσσαλονίκη 1968, σελ. 22.

16. Βλ. E. Werner, «The Oldest Sources of Octave and Octoechos», *AM* XX (1948), σελ. 1-9. Βλ. του ίδιου συγγραφέα «The Origin of the Eight Modes of Music (Octoechos)», *HUCA* XXI (Cincinnati 1948), σελ. 211-255 και *The Sacred Bridge*, σελ. 373-409 (αναδημοσίευση από *HUCA*).

17. Βλ. E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 379.

18. Βλ. E. Werner, *ό.π.*

19. Βλ. E. Werner, *ό.π.*

20. Βλ. E. Werner, *ό.π.*

21. Βλ. E. Werner, *ό.π.* Βλ. ακόμη E. Werner - I. Sonne, «Theory and Philosophy of Music in Judaeo-Arabic Literature», *HUCA* XVI (1941), σελ. 297 εξ.

υπαινιγμούς του Ψαλτηρίου που σημειώθηκαν παραπάνω. Ιδιαίτερα ο ψαλμός 28 (29), με την επανάληψη της φράσεως «Φωνή Κυρίου» επτά φορές, φαίνεται ότι αποσαφηνίζει τον απόκρυφο αριθμολογικό γρίφο. Για το θέμα αυτό θεωρούνται διαφωτιστικά όσα παραθέτει στους σχολιασμούς του ο μυστικιστής φιλόσοφος Ibn Latif για τον ίδιο ψαλμό: «Η επιστήμη της μουσικής αντιμετωπίζει οκτώ μελωδικούς τρόπους διαφορετικούς τον έναν από τον άλλον, εξαιτίας της εκτάσεως και της κατασκευής τους... Ο όγδοος τρόπος λειτουργεί ως γένος το οποίο συμπεριλαμβάνει τους υπόλοιπους επτά τρόπους... Ο ψαλμογράφος συγκαλυμμένα το υπαινίσσεται μέσω του αριθμού επτά σε επανάληψη του όρου «Φωνή Κυρίου»... ενώ η φράση «πᾶς τις λέγει δόξαν» (Ψαλμ 29,9) αναφέρεται στον όγδοο τρόπο, ο οποίος περιέχει όλους τους άλλους. Δεν μπορώ να πω τίποτε περισσότερο...»²².

Προκειμένου λοιπόν να διαμορφωθεί η θεωρία για τις βιβλικές αφετηρίες της οκταηχίας, η έρευνα στρέφεται αποκλειστικά σε δύο κατευθύνσεις: α) στους αρχαίους πολιτισμούς της Ανατολής και β) στις δοξασίες της αποκρυφολογίας, των γνωστικών και άλλων συγκρητιστικών ομάδων των πρώτων χριστιανικών αιώνων.

Στην πρώτη περίπτωση τονίζεται με έμφαση η ύπαρξη ορισμένων χιτιτικών σφηνοειδών κειμένων που, σε αινιγματική γλώσσα, αναφέρουν: «Γνώριζε ότι, εάν προσφέρετε ύμνους στους θεούς με τη βοήθεια του μικρού ιστάρ (= μουσικό όργανο), είναι καλύτερα να κάνεις αυτό το οκτάπτυχο»²³.

Στη δεύτερη περίπτωση υπογραμμίζεται η μυστική και μουσική σημασία που παίρνει ο αριθμός οκτώ, ιδίως στις διδασκαλίες των γνωστικών. Ο γνωστικός, κατά τον E. Werner, προσπαθεί να συνδυάσει την ελληνική σκέψη, που υπερέχει από τις άλλες, με την ανατολική φιλοσοφία. Για τον ίδιο συγγραφέα ο χριστιανισμός είναι μία ευρύτερη οικουμενική σύνθεση²⁴. Έτσι, η διδασκαλία της «ογδόης», οι ημερολογιακές αναφορές και η έννοια του Σαββάτου θεωρούνται συμβολισμοί που πέρασαν στο γνωστικισμό και στο χριστιανισμό από τον ιουδαϊσμό. Ιδιαίτερα στο γνωστικισμό, η ερμηνεία των ημερολογιακών συμβολισμών χάνεται στο σκότος των ποικίλων αντιλήψεων της αρχαιότητας²⁵. Σ' αυτόν, με τις ασυνάρτητες συγκρητικο-μυθολογικές διατυπώσεις που φθάνουν τα όρια των φαντασιώσεων (όπως λ.χ. η αντίληψη των επτά θεοτήτων, του Θεού δημιουργού, των επτά ουρανών, του Σαββάτου, της υψίστης θεότητας Ογδόης και της εβδομαδιαίας φύσεως της διαμονής της κ.ά.), αποδίδεται η διαστρέβλωση της αρχικής αντιλήψεως της πεντηκοστής που σχετίζεται με το αρχαίο σημιτικό ημερολόγιο. Το ημερολόγιο αυτό φέρεται να επηρεάζει τον ιουδαϊσμό και το

22. Βλ. E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 380.

23. Ο J. Lewy (*KBo IV - KUB XI*), κατά τον E. Werner, ό. π., σελ. 377, παρατήρησε και μετέφρασε τα κείμενα με τη σφηνοειδή γραφή.

24. Βλ. E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 380.

25. Βλ. E. Werner, ό.π., σελ. 382.

χριστιανισμό, μαζί με τις άλλες χιττιτικο-βαβυλωνιακές τελετουργικές και κοσμολογικές διατυπώσεις²⁶. Είναι εκπληκτική, καταλήγει ο E. Werner, η ομοιότητα ανάμεσα στην ερμηνεία του Ibn Latif και στις διάφορες δογματικές αντιλήψεις των γνωστικών σχετικά με τις έννοιες: Ογδοάς, πλήρωμα, δημιουργός, επτά ουρανοί, Σάββατο, εβδομάς κ.τ.λ.²⁷.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο τελικός στόχος των ερευνών αυτών είναι να ισχυροποιηθεί η θεωρία που τοποθετεί την προέλευση των οκτώ μουσικών τρόπων στις βιβλικές περιοχές. Έτσι, προβάλλονται ιδιαίτερα τα χιττιτικά κείμενα, το αρχαίο σημιτικό ημερολόγιο και οι γνωστικές αντιλήψεις. Είναι αυτονόητο ότι γίνεται προσπάθεια να ερευνηθεί κατά κάποιο τρόπο η προϊστορία, η ιστορία και η επιβίωση του φαινομένου της οκτατροπίας. Συγκεκριμένα, προϊστορία των μουσικών τρόπων θεωρείται η σχέση τους με το αρχαϊκό ημερολόγιο. Εδώ κεντρική θέση κατέχει η ημερολογιακή αντίληψη της πεντηκοστής ($7 \times 7 + 1 = 50$) των Σουμερίων και Ακκάδων. Οι ιδέες αυτές διοχετεύονται στον ιουδαϊσμό, ο οποίος διαμορφώνει την ιστορία του λειτουργικού μουσικού συστήματος των οκτώ τρόπων. Ωστόσο, στο γνωστικισμό, όπως αναφέρθηκε, αποδίδεται η διαστρέβλωση της αντίληψης της πεντηκοστής του αρχαίου σημιτικού ημερολογίου. Ο γνωστικισμός και στη συνέχεια ο χριστιανισμός, με τους διάφορους λειτουργικούς συμβολισμούς και την οκταηχία, θεωρούνται οι περιοχές στις οποίες επιβιώνει η παλαιά ημερολογιακή ταξινόμηση των λειτουργικών μελωδιών.

Τις παραπάνω απόψεις συμμαρίζονται πολλοί ξένοι ερευνητές. Έτσι, διαπιστώνεται μια κοινή ερευνητική γραμμή που, όπως αναφέρθηκε ήδη, αποσκοπεί να τοποθετήσει τις αφετηρίες της χριστιανικής οκταηχίας στο βιβλικό ιουδαϊσμό. Εκτός από τον E. Werner στην κατεύθυνση αυτή κινούνται οι E. Wellesz και D. Wulstan²⁸.

Οι έρευνες του E. Wellesz ακολουθούν την ίδια ακριβώς πορεία με τη θεωρία του E. Werner²⁹. Ο ίδιος ερευνητής αναφέρει ότι ο E. Werner πολύ σωστά επισήμανε τη σχέση του αριθμού οκτώ των γνωστικών συγγραμμάτων με το σύστημα των οκτώ ήχων³⁰. Η Οκτώηχος, συμπληρώνει ο E. Wellesz, είναι

26. Βλ. E. Werner, ό.π., σελ. 395. Βλ. ακόμη του ίδιου συγγραφέα, «Musical Tradition...», YS II (1971), σελ. 166.

28. Τις απόψεις των ερευνητών αυτών ασπάζεται και ο Κ. Μητσάκης (*Βυζαντινή υμνογραφία*, σελ. 201), ο οποίος παρατηρεί τα εξής: «Οι σχετικές έρευνες του Werner τα τελευταία χρόνια έχουν αποδείξει ότι η Οκτώηχος είναι υπόλειμμα ενός ημερολογιακού συστήματος, που αποτελείται από 49+1 ημέρες, την αρχή του οποίου μπορούμε ν' ανιχνεύσουμε μέσα στους πολιτισμούς των Σουμερίων, των Ακκαδίων και των άλλων αρχαίων λαών της Ασίας. Το σύστημα αυτό επιβίωσε στην εβραϊκή Συναγωγή και από εκεί πέρασε στην Ανατολική Εκκλησία αρχικά για την περίοδο μεταξύ της Κυριακής του Πάσχα και της Πεντηκοστής».

29. Ο E. Wellesz, *A History*, σελ. 29, ανοίγει το κεφάλαιο «The Origin of Byzantine Music» με τον υπότιτλο «The Oriental Hypothesis». Εδώ η λειτουργική μουσική της χριστιανικής Εκκλησίας συνδέεται με την εβραϊκή μουσική.

30. E. Wellesz, ό.π., σελ. 69: «E. Werner rightly drew attention to the connexion between the

απομεινάρι ενός ημερολογιακού συστήματος, που επέζησε στην εβραϊκή λατρεία και μπήκε αργότερα και στη χριστιανική λειτουργική πράξη³¹.

Ο D. Wulstan θεωρεί βέβαιο ότι η τελική υιοθέτηση ενός οκτατροπικού μουσικού συστήματος οφείλεται, όπως σχολίασε ο E. Werner, στις ανάγκες του ημερολογίου³². Η Οκτώηχος ήταν ένα σύστημα καθορισμένο για έναν κύκλο οκτώ εβδομάδων. Οι ψάλτες της Βαβυλώνας έπρεπε να ήταν έμπειροι σε μια οκταήμερη τελετουργία³³. Μια ένδειξη γι' αυτό είναι η χαρακτηριστική φράση της επιγραφής του ψαλμού 12 *αλ χασσεμινίτ*. Ο ψαλμός αυτός δήλωνε τον όγδοο μουσικό τρόπο και ήταν σε χρήση την ογδόη ημέρα εκάστου Sukkôth³⁴. Είναι συνεπώς βέβαιο, καταλήγει ο D. Wulstan, ότι η έκφραση *αλαμότ* υποδεικνύει τον πρώτο μουσικό τρόπο: «αυτός και ο όγδοος (και οι δύο φαίνονται στις επιγραφές των ψαλμών) εμφανίζονται ο ένας δίπλα στον άλλο στο Α' Παραλειπομένων 15, 20-21, σαν να ήταν ο πρώτος και ο τελευταίος, το Α και Ω κατά κάποιο τρόπο»³⁵.

Χωρίς αμφιβολία, η συνισταμένη των απόψεων που επιμένουν στην εβραϊκή προέλευση της χριστιανικής οκταηχίας είναι η ογδόη των ψαλμικών επιγραφών. Έτσι, η καλύτερη προσέγγιση της ερμηνείας της είναι ο μόνος τρόπος να δοθεί κάποια απάντηση που να ανταποκρίνεται την ιστορική πραγματικότητα.

Μια χαρακτηριστική ερμηνεία της ογδός των επιγραφών έχουμε από τον S. Mowinckel³⁶, κατά τον οποίο ο όρος *αλ χασσεμινίτ* δεν προέρχεται από κάποια πρακτική ανάγκη της μουσικής και συνεπώς δεν αναφέρεται σε κάποιο όργανο με τη σημερινή έννοια και σημασία που έχουν η οκτάβα και τα διαστήματα των φθόγγων. Ειδικότερα, οι υποδείξεις στις επιγραφές των ψαλμών 6 και 12 αφορούν μια ορισμένη μορφή εξαγνιστικών τελετών και συγκεκριμένα την τελευταία από αυτές, την ογδόη. Κατά συνέπεια, ο ψαλμός ψαλλόταν κατά τη διάρκεια της ογδός τελετής, όπως φαίνεται από την επιγραφή³⁷.

Οι A.R. Gordon και A. Sendrey διατυπώνουν μια καθαρά μουσική ερμηνεία³⁸. Παρόμοια ερμηνεία δίνουν και οι σύγχρονοι ερμηνευτές της Π. Διαθή-

importance of the number eight in Gnostic writings and the introduction of the system of the eight modes...».

31. Ό.π.

32. D. Wulstan, «The Origin of the Modes», *SEC* 2 (1971), σελ. 8.

33. S. Langdon, «Calendars of Liturgies and Prayers», *AJS*, XLII (1925-26), σελ. 112 και D. Wulstan, μν. έργο, σελ. 9.

34. D. Wulstan, μν. έργο, σελ. 9.

35. Ό.π.

36. Βλ. *Psalmenstudien* IV, Christiania 1924, σελ. 22 εξ. Πρβλ. A. Sendrey, *Music in the Social and Religious Life of Antiquity*, New Jersey 1974, σελ. 124.

37. Τις απόψεις του Mowinckel βλ. και A. Sendrey, μν. έργο.

38. A. R. Gordon, *The Poets of the Old Testament*, σελ. 65 και A. Sendrey μν. έργο, σελ. 122 εξ.

κης³⁹. Σύμφωνα με αυτήν είναι δυνατόν οι ψαλμικές επιγραφές να αφορούν ένα καθορισμένο ύψος της φωνής. Προφανώς δηλαδή προϋποθέτουν ότι μια ομάδα έχει τα όργανα χορδισμένα στο *αλ χασσεμινίτ*, δηλαδή στην ογδόη, που ήταν η βαρύτερη νότα της οκτάβας και αντιστοιχούσε στους βαθύφωνους (basso). Μια άλλη ομάδα απέδιδε στο *αλαμότ*, που αντιστοιχούσε στο κλειδί υψιφώνου (soprano)⁴⁰.

Από τα παραπάνω, προβάλλουν έντονα τα ακόλουθα ερωτήματα: Ήξεραν οι Εβραίοι την έννοια της οκτάβας με τη σημασία των διαστημάτων της καθιερωμένης κλίμακας και την επανάληψη της ίδιας νότας ψηλότερα ή χαμηλότερα; Διατηρούσε ο αρχαίος Ισραήλ ένα έστω και υποτυπώδες σύστημα τρόπων και ήχων, ώστε ο βιβλικός ιουδαϊσμός να θεωρηθεί αργότερα η πρώτη αφορμή για το οκτάηχο σύστημα της χριστιανικής υμνογραφίας; Φυσικά, οι παρατηρήσεις των ερευνητών, που αφορούν τη σχέση της οκταήχιας ή της οκτάβας με τις ψαλμικές επιγραφές, μας πείθουν κατ' αρχήν για τη δυσκολία που παρουσιάζουν τα δύο αυτά ερωτήματα. Εντούτοις είναι εύκολο να διαπιστωθεί ότι οι δυνατότητες για μια πληρέστερη κατανόηση των θεμάτων αυτών δεν περιορίζονται. Έτσι, με βάση το παλαιό ερευνητικό υλικό και με ορισμένα νέα στοιχεία θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε τα παραπάνω ερωτήματα.

Ένα σημείο της Π. Διαθήκης που προκάλεσε από νωρίς το ενδιαφέρον των μελετητών είναι το Α΄ Παρ 15, 20-21. Εκεί συναντάμε τον όρο των επιγραφών του Ψαλτηρίου *χασσεμινίτ* σε έναν ενδιαφέροντα συνδυασμό με τον όρο *αλαμότ*. Σύμφωνα με το κείμενο, δύο ομάδες μουσικών, η καθεμιά με διαφορετικό όργανο, αποδίδουν αντίστοιχα δύο χαρακτηριστικές μελωδίες. Αν μάλιστα ληφθεί υπόψη ότι ο δεύτερος όρος βρίσκεται και στην επιγραφή του ψαλμού 45 (46), τότε μπορούμε να υπολογίζουμε σε μια καλύτερη ερμηνεία και των δύο επιγραφών. Η πρώτη διαπίστωση είναι ότι οι όροι αυτοί χρησιμοποιήθηκαν την ίδια περίπου ιστορική περίοδο. Ήδη είναι γνωστό, από τη φιλολογική έρευνα, ότι ορισμένες επιγραφές, μεταξύ των οποίων και αυτές που μας ενδιαφέρουν, εντάχθηκαν στο Ψαλτήριο, όταν το βιβλίο αυτό έγινε το ευχολόγιο της ιουδαϊκής Συναγωγής, δηλαδή μετά τη βαβυλώνειο αιχμαλωσία⁴¹. Τότε επίσης γράφτηκε και το βιβλίο των Παραλειπομένων.

Με βάση τις διαπιστώσεις αυτές είναι πια δυνατή η ιστορική οριοθέτηση και ο προσδιορισμός των περιστατικών που έχουν σχέση με την ογδόη. Οι ιστορικές δηλαδή προϋποθέσεις καθιστούν ευκολότερη την ερμηνευτική επεξερ-

39. Βλ. Π. Τρεμπέλα, *Το Ψαλτήριον μετά συντόμου ερμηνείας*, Αθήναι 1955, σελ. 27 και Π. Σιμωνά, μν. έργο, σελ. 22. Την άποψη αυτή δέχονται και παλαιότεροι ερμηνευτές. Πρβλ. λ.χ. Κ. Καλλινίκου, *Εισαγωγή εις τον ιερόν Ψαλτήρα*, Αλεξάνδρεια 1927, σελ. 186 εξ.

40. Πρβλ. Α. Sendrey, μν. έργο, σελ. 123. Για τους μουσικούς όρους των ψαλμικών επιγραφών βλ. ακόμη J. A. Lamb, *The Psalms in Christian Worship*, London 1962, σελ. 5 και Κ. Φριλλίγγου, *Οι ψαλμοί του Δαβίδ*, Εκδόσεις Ηριδανός, σελ. 13 εξ.

41. Βλ. Π. Μπρατσιώτου, *Εισαγωγή εις την Παλαιάν Διαθήκην*, Εν Αθήναις 1975², σελ. 301.

γασία των όρων *χασσεμινίτ* και *αλαμότ* στο κείμενο της Βίβλου. Άλλωστε, η ιστοριοφιλολογική ερμηνεία εξομαλύνει τους προβληματισμούς που δημιουργούνται από τις διάφορες άλλες απόψεις των ερευνητών για την ογδόη.

Έτσι, έχοντας υπόψη ιδιαίτερα το πολιτιστικό κλίμα της εποχής, κατά την οποία διατυπώνονται οι επίμαχες βιβλικές μουσικές λέξεις, είναι λογικό να στραφεί η προσοχή μας στη μουσική θεωρία των Ελλήνων. Είναι γνωστό ότι η τεχνική και η πρακτική, μαζί με την αισθητική και φιλοσοφική διατύπωση, δίνουν στην ελληνική μουσική οικουμενικές διαστάσεις. Ένα από τα ελληνικά μουσικά όργανα, με είκοσι χορδές ταξινομημένες κατά ογδοάδες και χορδισμένες ανά ζεύγη, η *μάγαδισ*, μας τοποθετεί πολύ κοντά στο περιεχόμενο του Α΄ Παρ 15, 20-21. Από το «*μάγαδισ*» παράγεται ο όρος «*μαγαδίζειν*» που σημαίνει τη διαπασών συμφωνία⁴². Είναι σημαντικό ότι δυο όργανα στην εβραϊκή τελετή, η *νάβλα* και η *κινύρα*, συγγενικά με τη *μάγαδιν*, έδιναν αντίστοιχα τα μελωδικά αποτελέσματα *χασσεμινίτ* και *αλαμότ*. Φαίνεται πως τα δύο εβραϊκά όργανα, που ήταν γνωστά και στον ελληνικό χώρο, έδιναν χωριστά τις όγδοες, όπως τις έδινε συγκεντρωτικά το ένα όργανο, η *μάγαδισ*. Επομένως, είμαστε κοντά στην έννοια της οκτάβας, εάν υποθεθεί ότι ο όρος *χασσεμινίτ*, που σημαίνει ογδόη, είναι η χαμηλή ογδόη. Πιο ολοκληρωμένη όμως εικόνα των ζητημάτων αυτών δίνεται με τον άλλο όρο *αλαμότ*.

Το εβραϊκό ουσιαστικό *αλμάχ* (κορίτσι)⁴³ αποδίδεται στις αρχαίες μεταφράσεις κατά διαφόρους τρόπους⁴⁴. Οι Ο΄ μεταφράζουν «υπέρ των κρυφίων», ο Σύμμαχος «υπέρ των αιωνίων», ο Ακύλας «επί νεανιοτήτων», η Βουλγάτα «pro occultis» και ο Ιερώνυμος «pro juventutibus». Αλλά για τη διαφοροποίηση των αποδόσεων ευθύνεται κατά κύριο λόγο το ίδιο το πρωτότυπο. Πράγματι διαπιστώνεται μια αοριστία⁴⁵ στη διατύπωσή του, που διευρύνεται ακόμη περισσότερο με τη διαφορετική θέση της λέξεως στα δύο σημεία που αναφέρεται, στην επιγραφή του 46 ψαλμού και στο Α΄ Παρ 15, 20. Στην πρώτη περίπτωση η λέξη είναι μόνη της, ενώ στη δεύτερη σχετίζεται με τα μουσικά όργανα. Επίσης, είναι αξιοσημείωτο ότι στο Α΄ Παρ οι Ο΄ αφήνουν τη λέξη αμετάφραστη. Ο Α. Sendrey, στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει τον όρο αυτό, υποθέτει ότι πρέπει να έγινε κάποια αποσιώπηση ορισμένων παλαιότερων γεγονότων της Βίβλου. Σ' αυτά περιλαμβάνεται και ο ρόλος των γυναικών που συμμετείχαν ως τραγουδίστριες στις εβραϊκές τελετές⁴⁶. Πέρα από την άποψη αυτή, ο συνδυασμός και

42. Περισσότερα για τη «μάγαδιν» και τον όρο «μαγαδίζειν» βλ. Σ. Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαιδεία*, σελ. 199.

43. Βλ. Α. Sendrey, μν. έργο, σελ. 122 και Κ. Καλλινίκου, μν. έργο, σελ. 186.

44. Βλ. Κ. Καλλινίκου, ό.π.

45. Βλ. Δ. Τσάμη, «Η ογδόη ημέρα», σελ. 295, όπου αναφέρεται ότι η αοριστία των επιγραφών δίνει στους εκκλησιαστικούς συγγραφείς μεγαλύτερη άνεση για τη διατύπωση των απόψεών τους σχετικά με την ογδόη ημέρα.

46. Α. Sendrey, μν. έργο, σελ. 122 εξ.

μόνο της λέξεως *χασσεμινίτ* με τη λέξη *αλαμότ* είναι δυνατόν να μας πείσει ότι η δεύτερη αναφέρεται στην υψηλή κλίμακα, όπου συνήθως τοποθετείται η γυναικεία φωνή (*soprano*)⁴⁷. Προφανώς μετά την αιχμαλωσία, όταν οι υποδείξεις των επιγραφών και η Βίβλος γενικά εκφράζονται με όρους της ελληνικής μουσικής θεωρίας, ο ιερατικός κώδικας εμποδίζει τη γυναικεία συμμετοχή στο τελετουργικό.

Αναφορικά με τον αντίστοιχο του *αλαμότ* όρο *χασσεμινίτ* (Ψαλμ 6, 12 και Α΄ Παρ 15, 21) οι αρχαίες μεταφράσεις συμφωνούν. Οι Ο΄ τον μεταφράζουν γραμματικά «υπέρ της ογδόης», η Βουλγάτα «pro octava». Παρά τις εντυπωσιακές υποθέσεις και ερμηνείες των συγχρόνων ερευνητών, μια λογική λύση παρουσιάζεται, αν ληφθεί υπόψη η συνύπαρξη των λέξεων στο Α΄ Παρ και εφαρμοστούν σ΄ αυτήν τα κριτήρια της συνηθισμένης πρακτικής της μουσικής σχετικά με τις οξύφωνες και βαθύφωνες κλίμακες της ανθρώπινης φωνής και των μουσικών οργάνων. Για το θέμα αυτό είναι εξαιρετικά βοηθητική η αναφορά στην αρχαία θεωρητική μουσική αντίληψη.

Σύμφωνα με τους Έλληνες μουσικογράφους οι αρχαίοι συνήθιζαν να ονομάζουν τον πρώτο φθόγγο της διαπασών, που ήταν και ο βαρύτατος, *υπάτη*, ενώ τον τελευταίο και πιο κάτω από όλους *νεάτη*⁴⁸. Η διευθέτηση αυτή ήταν συνάρτηση της κατασκευής των εγχόρδων και της θέσεως των χορδών προς τον οργανοπαίκτη. Γι΄ αυτόν ακριβώς το λόγο ο φθόγγος που παιζόταν ήταν συνώνυμος με τη θέση της χορδής. Υπάρχει βέβαια μια αντιφατικότητα σχετικά με την έννοια του υψηλού ή χαμηλού φθόγγου, που εκφραζόταν αντίθετα και ανάλογα με τη θέση της υψηλής ή χαμηλής χορδής. Η *νήτη* (νεάτη), λ.χ., ενώ σήμαινε την τελευταία χορδή, στην πραγματικότητα ήταν η πιο υψηλή· και η *υπάτη*, ενώ σήμαινε την πιο υψηλή χορδή, ήταν η πιο χαμηλή. Αυτό γινόταν επειδή η θέση της υψηλής (υπάτη) ήταν η πιο μακρινή χορδή για τον εκτελεστή. Αντίθετα, η θέση της χαμηλής (νήτη) ήταν η πιο κοντινή. Υπάρχει ακόμη η άποψη πως το αντιφατικό φαινόμενο της ελληνικής μουσικής θεωρίας σχετίζεται άμεσα με τη σημαντική Ανατολή, η οποία ονομάζει υψηλούς φθόγγους τους χαμηλούς και χαμηλούς τους υψηλούς⁴⁹. Στην πραγματικότητα και οι δύο περι-

47. Για τον Α. Sendrey, μν. έργο, σελ. 123, ο όρος αυτός αναφέρεται στην κλίμακα της γυναικείας φωνής και συνδέεται με την επιγραφή του ψαλμού 45 που αναφέρει «Ἄσμα ἀγάπης».

48. Νικομάχου Γερασηνού, *Αρμονικόν εγχειρίδιον* 3, έκδ. C. Janus, σελ. 241, 18· «Ἄλλ' ἀπό μὲν τοῦ κρονικοῦ κινήματος ἀνωτάτου ὄντος ἀφ' ἡμῶν ὁ βαρύτατος ἐν τῷ διά πασῶν φθόγγος ὑπάτη ἐκλήθη, ὕπατον γάρ τὸ ἀνώτατον. Ἀπὸ δὲ τοῦ σεληνιακοῦ κατωτάτου πάντων καὶ περιγιστοτέρου κειμένου νεάτη· καὶ γάρ νεατον τὸ κατώτατον». Πρβλ. και Αριστείδου Κοϊντίλιανού, *Περὶ μουσικῆς* I, 6, έκδ. R. P. Winnington-Ingram, σελ. 8, 8.

49. Βλ. C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, New York 1943, σελ. 99-70, όπου αναφέρεται το παράδειγμα με το μακρύ και κοντό αυλό ή χορδή που παράγουν αντίστοιχα υψηλούς και χαμηλούς φθόγγους. Πρβλ. και Α. Sendrey, μν. έργο, σελ. 123. Επίσης ο C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York 1940, σελ. 135, δέχεται ότι το φαινόμενο των υψηλών και χαμηλών φθόγγων στις χορδές (νήτη - υπάτη) δε συνδέεται με τη

πτώσεις, ελληνική και σημιτική, μας οδηγούν σε ένα φαύλο κύκλο. Σε τελική όμως ανάλυση υπονοείται το ίδιο ακριβώς πράγμα⁵⁰.

Επιστρέφοντας τώρα στην περίπτωση των δύο μουσικών λέξεων της Βίβλου, με ευχέρεια φθάνουμε στον συμπερασμα ότι οι Εβραίοι, όπως και οι Έλληνες, είχαν υπόψη τους τις βασικές έννοιες της οκτάβας. Ακόμη, η αντιφατικότητα και οι διαφορές στη διατύπωση των όρων στην αρχαιότητα δεν είναι τελικά ασυμβίβαστες. Ωστόσο, η καλύτερη απόδειξη για τη σχέση των όρων *χασσεμινίτ* και *αλαμότ* με τη μουσική κλίμακα είναι η αντιφωνία. Πρόκειται για την πρακτική των μικτών χορών, όπου οι φωνές των παιδιών ή γυναικών τραγουδούσαν με διαφορά μιας οκτάβας από τους άνδρες. Η αντιφωνία ήταν ευρύτετα γνωστή στην αρχαιότητα και πολύ συνηθισμένη στη χριστιανική λατρεία⁵¹.

Όλα αυτά ευθυγραμμίζονται τελικά με τη γενική εικόνα της μουσικής στον αρχαίο Ισραήλ. Δεν έχουμε βέβαια γι' αυτήν άμεσες πληροφορίες. Οπωσδήποτε όμως είναι λογικό να υποθέσουμε ότι η μουσική, τουλάχιστον στο δεύτερο Ναό, έχει επιδράσεις από την κλασική ελληνική μουσική θεωρία, η οποία με την ανάπτυξή της παίρνει οικουμενικές διαστάσεις. Με τον τρόπο αυτό φθάνουμε στο σημείο να προσεγγίσουμε αρκετά τη γενική μορφή και το περιεχόμενο της λατρευτικής μουσικής των Εβραίων. Φυσικά με τα καθορισμένα πλαίσια του λειτουργικού τυπικού το ιερατείο του Ναού δε θα δεχόταν εύκολα μια βαθιά διείσδυση των ελληνικών αντιλήψεων στον ιερό χώρο της λειτουργικής ψαλμωδίας⁵². Η οικουμενικότητα όμως της ελληνικής μουσικής αφορά κυρίως τα δομικά της στοιχεία που είναι κοινά, διαχρονικά και διατοπικά. Αυτό συμβαίνει ιδιαίτερα με την έννοια της κλίμακας, από τότε που ο Πυθαγόρας καθόρισε τη μαθηματική αξία των φθόγγων και διατύπωσε επιστημονικά το περιεχόμενο και τη σημασία της⁵³. Έτσι, δεν μπορεί να αποκλειστεί από τους Εβραίους η αντίληψη αυτή, η οποία προφανώς υπονοείται στις επιγραφές των Ψαλτηρίου.

Αλλά η υπόθεση της μουσικής κλίμακας προϋποθέτει έστω και κάποια

θέση τους αλλά με το γεγονός ότι η σημιτική Ανατολή ονομάζει υψηλούς φθόγγους τους χαμηλούς και χαμηλούς φθόγγους τους υψηλούς. Πρβλ. και Σ. Μιχαηλίδη, *μν. έργο*, σελ. 231.

50. Ο Γ. Παχυμέρης, *Περί αρμονικής Β'*, έκδ. Ρ. Tannery, σελ. 100, 12 εξ., αναφέρεται στα ονόματα των φθόγγων που συνδέονται με τους επτά πλανήτες Κρόνος, Δίας, Άρης, Ήλιος, Ερμής, Αφροδίτη, Σελήνη. Η σειρά όμως των φθόγγων Νήτη, Παρανήτη, Παραμέση, Μέση, Υπερμέση (Λιχανός) Παρυπάτη, Υπάτη, αντιστρέφεται και έτσι η έννοια του υψηλού ή χαμηλού φθόγγου είναι σχετική.

51. Βλ. L. Petit, «Antiphone dans la liturgie Grecque», *DACL* 1, 2, σελ. 2461 εξ.

52. A. Sendrey, *μν. έργο*, σελ. 124.

53. Για την οικουμενικότητα της ελληνικής μουσικής θεωρίας μας βεβαιώνει ο A. Sendrey, *μν. έργο*, σελ. 124, ο οποίος αναφέρει ότι μερικοί από τους μουσικούς του δεύτερου Ναού πρέπει να ήταν εξοικειωμένοι με τη μουσική θεωρία των Ελλήνων. Στην οικουμενικότητα αυτή αναφέρονται ο Ν. Παναγός, *Διδασκαλία της καθόλου μουσικής τέχνης, ήτοι γραμματική της μουσικής γλώσσας*, Κωνσταντινούπολις 1893, σελ. 23 εξ., και ο Γ. Βαμβουδάκης, *Συμβολή εις την σπουδήν της παρασημαντικής των Βυζαντινών μουσικών*, Σάμος 1938, σελ. κζ' εξ.

στοιχειώδη συστηματοποίηση των μελωδιών. Επιπροσθέτως, αν ληφθεί υπόψη ότι στη λατρεία των Εβραίων έπαιζαν βασικό ρόλο τα μουσικά όργανα, τότε είναι βέβαιο πως η μουσική του Ναού ρυθμιζόταν με βάση τις γενικά παραδεκτές θεωρητικές αρχές του ελληνισμού. Έδη έγινε λόγος για κοινά και συγγενικά όργανα στην εβραϊκή και ελληνική παράδοση. Άλλωστε, ο χαρακτήρας της ελληνικής μουσικής δημιουργείται όχι για επιχώριες, αλλά για παγκόσμιες ανάγκες και διαστάσεις. Ο οικουμενικός αυτός χαρακτήρας της ελληνικής μουσικής είναι βασισμένος στη φιλοσοφική και επιστημονική παρατήρηση των Ελλήνων⁵⁴. Η ιδιομορφία του είναι αισθητή, αν αναλυθούν οι συνθήκες και τα ποικίλα στοιχεία που δανείζεται και από άλλες πολιτισμικές περιοχές. Αυτό ακριβώς υποδεικνύουν οι όροι *λύδιος* και *φρύγιος*, που αντιπροσωπεύουν άλλες παραδόσεις⁵⁵. Δεν υπάρχει λοιπόν αμφιβολία ότι στο κλίμα αυτό ζει και αναπτύσσεται η μουσική των Εβραίων. Φυσικά, χωρίς να χάνει τη φυσιογνωμία της, υιοθετεί την καθιερωμένη πια ελληνική μέθοδο οργανώσεως του μελωδικού υλικού, πράγμα που κάνει αργότερα και ολόκληρη η μουσική παράδοση του μεσαίωνα ως τη σύγχρονη εποχή. Οι ψαλμικές επιγραφές λοιπόν δεν υπονοούν κανένα αμιγές εβραϊκό μουσικό σύστημα οκτατροπίας. Αντίθετα εκφράζουν τα δεδομένα της εποχής με την παγκόσμια αναγνώριση και καθιέρωση του ελληνικού μουσικού συστήματος, όπως θα δούμε παρακάτω⁵⁶.

Ύστερα από όσα λέχθηκαν για τη σχέση της οκτάβας με το βιβλικό ιουδαϊσμό, φαίνεται καθαρά πως δεν είναι δυνατή η παραδοχή της θεωρίας που επίμονα προτείνει ότι οι οκτώ μουσικοί τρόποι έχουν προέλευση εβραϊκή. Εξάλλου, είναι αυτονόητο ότι οι ερμηνείες της ραβινικής φιλολογίας του μεσαίωνα σχετικά με την ογδόη των ψαλμικών επιγραφών δεν προσφέρουν καμιά λύση, στο ζήτημα της οκτατροπίας, επειδή με σύγχρονά τους κριτήρια αναφέρονται σε πολύ μακρινά γεγονότα⁵⁷. Έτσι, η συσχέτιση της μεσαιωνικής οκταηχίας με τα εβραϊκά, βαβυλωνιακά και ακκαδικά λειτουργικά τυπικά, παρά την

54. Βλ. κεφ. 1.2.

55. Βλ. J. Jeannin, «L' Octoëchos...», *DACL* 12, 2, σελ. 1898, όπου αναφέρεται ότι η ελληνική μουσική δίνει άσυλο στα μουσικά συστήματα που ήταν σε χρήση στις ελληνικές αποικίες της Μ. Ασίας, όπως οι τρόποι φρύγιος και λύδιος. Απ' αυτούς θα παραχθούν ο υπολύδιος και ο μιζολύδιος ή «Σαπφώ».

56. Βλ. κεφ. 1.2.

57. Όλα τα σχετικά με τη ραβινική φιλολογία σχολιάζει ο E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 385 εξ. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι όταν η ραβινική φιλολογία ασχολείται με τα ζητήματα της οκτατροπίας υπάρχει η συγκεκριμένη παράδοση της χριστιανικής λειτουργικής Οκτωήχου. Ωστόσο δεν μπορούμε να βρούμε αντίστοιχο εβραϊκό μουσικό σύστημα. Βέβαια είναι γεγονός ότι σε μια γενική βάση οι Εβραίοι, όπως και οι Άραβες φιλόσοφοι (βλ. σχετικά E. Werner, ό.π., σελ. 387), προσπαθούν να ορίσουν τους τεχνικούς των όρους, όπως λ.χ. το *lahan* κ.ά. Η περίπτωση όμως αυτή, σε συνδυασμό με τις ψαλμικές επιγραφές και τα χιττιτικά κείμενα, δεν μπορεί να μας οδηγήσει σε συγκεκριμένα συμπεράσματα για μια σχέση εβραϊκού και χριστιανικού οκτατροπικού συστήματος.

ελκυστικότητα της, παραμένει αρκετά χαλαρή. Βέβαια ο αριθμός οκτώ δεσπόζει στις κοσμολογικές, ημερολογιακές, φιλοσοφικές, θεολογικές και μουσικές αντιλήψεις. Δημιουργείται όμως μια χωρίς προηγούμενο σύγχυση, επειδή ακριβώς επιχειρείται να συσχετιστούν πολλές από τις αντιλήψεις αυτές, οι οποίες τις περισσότερες φορές δεν έχουν καμιά σχέση μεταξύ τους. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση της χριστιανικής οκταηχίας. Αλλά η προτίμηση ορισμένων πρακτικών θεμάτων ή ακόμη και αυτής της διδασκαλίας του χριστιανισμού για τον αριθμό οκτώ συνθέτει ένα εντελώς ιδιόμορφο κεφάλαιο. Πρόκειται δηλαδή για τη θεολογία της ογδός ημέρας που αφορμάται από την τυπολογική ερμηνεία της Π. Διαθήκης. Το θέμα αυτό, σε συνάρτηση με τους συμβολισμούς και τη σημασία του λειτουργικού κύκλου των οκτώ εβδομάδων, επηρεάζει σημαντικά την οκταηχία της χριστιανικής υμνογραφίας.

1.2. Η άποψη της ελληνικής προελεύσεως

Πολλοί από τους ερευνητές ανάγουν την προέλευση των οκτώ ήχων της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας στο αρχαίο ελληνικό σύστημα των μουσικών τρόπων. Το ζήτημα αυτό έχει λάβει ποικίλες διαστάσεις και είναι από τα πιο πολύπλοκα που αντιμετωπίζει η έρευνα. Συγκεκριμένα, ορισμένοι ερευνητές επιχειρούν να ταυτίσουν την οκταηχία με τους ελληνικούς τρόπους, ενώ άλλοι δέχονται ότι υπάρχει κάποια σύγχυση που προκαλείται από την κοινή χρήση των ονοματολογιών στα δύο παραπάνω μουσικά συστήματα. Τις θέσεις αυτές αντικρούουν κυρίως οι ερευνητές που δέχονται την ύπαρξη του ανατολικού θρησκευοϊστορικού υπόβαθρου στη χριστιανική οκταηχία. Αναμφίβολα στις δύο τελευταίες διαμετρικά αντίθετες θεωρίες χρησιμοποιούνται σοβαρά επιχειρήματα. Εντούτοις παρουσιάζονται και κενά το ίδιο υπολογίσιμα, επειδή ουσιαστικά οι παρατηρήσεις των ερευνητών επιμένουν σε επιμέρους ζητήματα που απολυτοποιούνται με τη γενίκευσή τους.

Θα προσπαθήσουμε να διατυπώσουμε μια τρίτη άποψη, που δεν αποβλέπει στην τεχνική συγκόλληση των μέχρι τώρα θεωριών με ένα φτιαχτό συγκερασμό τους, αλλά απορρέει αβίαστα από την ίδια την ιστορική πραγματικότητα, μέσα στην οποία γεννήθηκε το σύστημα της οκταηχίας. Έτσι, εντελώς αντίστροφα από γενικότερα χαρακτηριστικά του φαινομένου της τροπικότητας θα φθάσουμε σε ειδικότερα συμπεράσματα. Καταρχήν όμως θα παρουσιάσουμε ένα σύντομο ενημερωτικό διάγραμμα της διαδικασίας με τη οποία κατορθώνει η ελληνική μουσική θεωρία να διοχετεύει στοιχεία του τροπικού της συστήματος στο χριστιανισμό.

Από πολύ νωρίς οι οκτώ ήχοι της λειτουργικής υμνογραφίας συσχετίστηκαν με τους μουσικούς τρόπους της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας και με αυτά τα δεδομένα εκφράστηκαν οι θεωρητικοί της μεταγενέστερης αρχαιότητας. Συνδετικοί κρίκοι ανάμεσα στις δύο παραδόσεις θεωρούνται οι λατίνοι συγγρα-

φείς του ε' αιώνα Βοήθιος¹ και Κασσιόδωρος² με πλούσια ελληνική μουσική μόρφωση³.

Ο πρώτος από τους παραπάνω θεωρητικούς ακολουθεί τον Πτολεμαίο και ο δεύτερος τον Αριστόξενο. Ιδιαίτερα ο Βοήθιος υιοθετεί το σύστημα των οκτώ τόνων του Πτολεμαίου και δίνει σ' αυτό την τελική μορφή των οκτώ μουσικών τρόπων⁴. Βέβαια το οκτάηχο μουσικό σύστημα της Εκκλησίας διαμορφώνεται κάτω από ειδικές συνθήκες, που έχουν σχέση με το λειτουργικό τυπικό και τη θεολογία γενικότερα. Το φάσμα όμως της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας ακολουθεί από κοντά τη λειτουργική ψαλμωδία, όπως και ολόκληρη τη μουσική παράδοση του μεσαίωνα.

Συγκεκριμένα, ο Βοήθιος⁵ παίρνει τους επτά τόνους του Πτολεμαίου προσθέτοντας τον υπερμικζολύδιο⁶ και ο Κασσιόδωρος⁷ τους δεκαπέντε των μεταγενέστερων αριστοξενικών (Αριστείδη Κοϊντιλιανού, Αλύπιο)⁸, όπως δίνονται στο

1. Βλ. το έργο του Βοήθιου, *De institutione musica*, έκδ. PL LXIII, σελ. 1167 εξ. και G. Friedlein, σελ. 178 εξ.

2. Βλ. το έργο του Κασσιόδωρου, *Institutiones musicae*, έκδ. M. Gerbert, σελ. 15 εξ. και R.A.B. Mynors, σελ. 142 εξ. Αγγλική μετάφραση του έργου βλ. O. Strung, *Source Readings in Music History I, Antiquity and the Middle Ages* (FABER), London-Boston 1981, σελ. 87 εξ.

3. Βλ. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, σελ. 118, όπου παρατηρείται ότι «The tradition of Greek theory was passed on to medieval writers by Boethius and Cassiodorus...». Πρβλ. O. Strung, ό.π., σελ. 79 και 87.

4. Βλ. J. Jeannin, «L' Octoëchos...», *DACL* 12, 2, σελ. 1899, όπου τονίζεται ιδιαίτερα ότι ο Βοήθιος καθιέρωσε το σύστημα των οκτώ τόνων του Πτολεμαίου, από το οποίο πήραν την τελική τους μορφή οι οκτώ ήχοι της Οκτώηχου της χριστιανικής Εκκλησίας. Πρβλ. Βοήθιου, *De musica*, PL LXIII, σελ. 1279.

5. Βλ. το έργο του Βοήθιου και ιδιαίτερα το κεφ. XVI, *De superius disposita modorum descriptione*, έκδ. PL LXIII, σελ. 1281 εξ., ή κεφ. XVII, *Ratio superius dispositae modorum descriptionis* έκδ. G. Friedlein, σελ. 343: «Septem quidem esse praediximus modos, sed nihil videatur incongruum, quod octavus super adnexus est. Huius enim adiectionis rationem paulo posterius eloquimur. Nunc illud est considerandum, quod hae paginulae, quas inter se rectus linearum ordo distinguit, aliae quidem habent notulas musicas, aliae vero minime, veluti in eo modo, qui inscribitur hypermixolydius... Cur autem octavus modus, qui est hypermixolydius adiectus sit, hinc patet. Sit bis diapason consonantia haec:

A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P

Diapason igitur consonantiam servat ·A· ad id, quod est ·H·». Για το διάγραμμα του Βοήθιου με τον παραλληλισμό των αρχαίων τόνων και των εκκλησιαστικών ήχων βλ. PL LXIII, σελ. 1281-82.

6. Για τον O. Gombosi, «Studien...» I, *AM* X (1938), σελ. 156, ο υπερμικζολύδιος είχε απορριφθεί από τον Πτολεμαίο.

7. Βλ. το έργο του Κασσιόδωρου, έκδ. M. Gerbert, σελ. 17 και R.A.B. Mynors, σελ. 145 εξ. Βλ. επίσης O. Strung, μν. έργο, σελ. 90.

8. O. Gombosi, ό.π.

παρακάτω διάγραμμα:

	<i>Boëthius</i>	<i>Cassiodorus</i>	
Ήχος πλ.α΄	1. hypodorius	1. hypodorius	9. aeolius
» πλ.β΄	2. hypophrygius	2. hypoiastius	10. lydius
» πλ.γ΄	3. hypolydius	3. hypophrygius	11. hyperdorius
» α΄	4. dorius	4. hypoeolius	12. hyperiastius
» β΄	5. phrygius	5. hypolydius	13. hyperphrygius
» γ΄	6. lydius	6. dorius	14. hyperaeolius
» πλ.δ΄	7. mixolydius	7. iastius	15. hyperlydius
» δ΄	8. hypermixolydius	8. phrygius	

Η επίδραση των δύο Λατίνων συγγραφέων στους μεταγενέστερους θεωρητικούς, καθώς και τα μεγάλα προβλήματα που αναδύονται με τη χρήση της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας εξετάζονται με πολλή προσοχή από τους σύγχρονους ερευνητές. Ιδιαίτερα απασχολεί την έρευνα η σύγχυση που εντοπίζεται στα ονόματα των μουσικών τρόπων. Ο Ο. Gombosi⁹ πιστεύει ότι κύριος υπεύθυνος για την κατάσταση αυτή είναι κάποιος θεωρητικός του μεσαίωνα ή ακόμη και ο ίδιος ο Βοήθιος. Ο ίδιος ερευνητής καταλήγει στο συμπέρασμα αυτό ύστερα από μια αξιολογή τεχνική ανάλυση των τρόπων στη λατινική ιδίως γραμματεία¹⁰.

Οι πρώτες ελληνικές πηγές, που έχουμε στη διάθεσή μας και που δείχνουν καθαρά πως το εκκλησιαστικό τροπικό σύστημα μιμείται την τεχνική της ελληνικής αρχαιότητας, προέρχονται από τον γ΄ και δ΄ αιώνα και περιλαμβάνονται στα αλχημιστικά συγγράμματα¹¹. Ο C. Höeg παρατηρεί πως το σύστημα της οκταηχίας και η πρακτική του εφαρμογή στηρίζεται αποκλειστικά σ' αυτά τα έργα¹².

Ωστόσο, μια πιο άμεση σχέση της αρχαίας ελληνικής τροπικότητας με τη μεταγενέστερη κοσμική και εκκλησιαστική οκτάηχη κατάταξη των μελωδιών υπονοείται στα ελληνικά θεωρητικά συγγράμματα του μεσαίωνα. Ξεχωρίζουν τα έργα των Γ. Παχυμέρη¹³, Μ. Βρυέννιου¹⁴, Ψευδο-Δαμασκηνού¹⁵ και του «Αγιοπο-

9. Μν. έργο, σελ. 149. Στο ίδιο έργο, σελ. 163, ο Ο. Gombosi αναλύοντας το διάγραμμα του Βοήθιου, παρατηρεί ότι η διάταξη των τρόπων είναι εσφαλμένη. Αυτό οφείλεται, σύμφωνα με τον Gombosi, σε λάθος μεταγενεστέρων αντιγραφών δεδομένου ότι τα παλαιότερα κείμενα του έργου του Βοήθιου προέρχονται από τον θ΄ και ι΄ αιώνα.

10. Βλ. Ο. Gombosi, ό.π., σελ. 159 εξ. Πρβλ. J.Chailley, «Le mythe des modes grecs», *AM* XXVIII (1956), σελ. 138.

11. Βλ. M. Berthelot - Ch. Em. Ruelle, *Collection des anciens alchimistes grecs*, Paris 1888.

12. C. Höeg, «La théorie de la musique byzantine», *RÉG*, XXXV (1922), σελ. 331 εξ. Στο ίδιο συμπέρασμα κατέληξε και ο A. Gastoué [«Über die 8 'Tone' die authentischen und die plagalen», *KmJ* XXV (1930), σελ. 28].

13. *Περί αρμονικής ήγουν μουσικής*, έκδ. M.A.J.H. Vincent, σελ. 401 εξ. και P. Tannery - E. Stéphanou, σελ. 97 εξ.

14. Μ. Βρυέννιου, *Αρμονικά*, έκδ. J. Wallis, σελ. 359 εξ. και G. H. Jonker, σελ. 50 εξ. Σχετικά με το έργο του Βρυέννιου βλ. M. Stöhr, «Bryennios Manuel», *MGG* 2, σελ. 411-415.

15. Βλ. κεφ. 4.2.2.

λίτη»¹⁶. Δυστυχώς στα τρία πρώτα από τα παραπάνω έργα δε δίνεται καμιά ιδιαίτερη εξήγηση σχετικά με την αντιστοιχία της αρχαίας με τη σύγχρονή τους κοσμική και εκκλησιαστική θεωρία. Το τελευταίο πάλι, παρά τα σχετικά πληροφοριακά της στοιχεία, θεωρείται μειωμένης φιλολογικής αξίας.

Εξετάζοντας τις ελληνικές πηγές είμαστε σε θέση να μορφώσουμε κάποια εικόνα για τη χρήση και τη διαφοροποίηση των μουσικών όρων, με τους οποίους επιχειρείται η κατάταξη των μελωδιών στο μεσαίωνα. Όλα συνεπώς τα παραπάνω έργα αποκτούν για το θέμα μας ιδιαίτερη αξία και θα αναφερθούμε σε αυτά στη συνέχεια. Προς το παρόν θα αρκεστούμε μόνο στη συγκριτική παράθεση της ονοματολογίας των τρόπων στην ελληνική και λατινική παράδοση, αφού πρώτα κάνουμε μια σύντομη ανάλυση ορισμένων θεμελιακής φύσεως ζητημάτων πάνω στο θέμα της σχέσεως των μεσαιωνικών και αρχαίων τρόπων.

Στο σημείο αυτό πρέπει εξάλλου να αναφερθεί ότι δε θα συνέβαλλαν ουσιαστικά στην κατανόηση του θέματός μας τα συμπεράσματα των ερευνών του περασμένου αιώνα που θεωρούνται σήμερα ξεπερασμένα¹⁷. Θα αρκεστούμε λοιπόν μόνο στο να σημειώσουμε τα σημαντικότερα ονόματα των παλαιών αυτών ερευνητών, όπως είναι οι F. Bellermann, G. A. Gevaert, R. Westphal, Emmanuel Maurice, W. Christ και H. Gaisser¹⁸.

Από την αρχή πρέπει να συμφωνήσουμε πάνω σε ορισμένες προϋποθέσεις που χαρακτηρίζουν την ιστορική πορεία του μουσικού προβλήματος του μεσαίωνα και προσδιορίζουν καλύτερα τα ιστορικά πλαίσια της ελληνικής κοσμικής και εκκλησιαστικής μελωδίας. Ξεκινάμε λοιπόν από τη σωστή παρατήρηση του J.-B. Thibaut, σύμφωνα με τη οποία υπάρχουν δύο κατηγορίες μουσικών στο μεσαιωνικό ελληνισμό: οι *μελοποιοί* και οι *μελωδοί*¹⁹. Οι πρώτοι ονομάζονται έτσι και από το Γρηγόριο Νύσσης²⁰. Ο Βρυέννιος μάλιστα τους περιγράφει καλύτερα αναφέροντας πως είναι οι επαγγελματίες κοσμικοί καλλιτέχνες, στους οποίους είχε λάχει η φροντίδα να συνεχίσουν την αρχαία ελληνική παράδοση²¹. Οι δεύτεροι είναι οι

16. Βλ. το χφ. Paris. Gr. 360 στο κεφ. 4.2.1. και 7.1.

17. Ο Gombosi, μν. έργο, σελ. 150, αναφέρει ότι οι παλαιοί ερευνητές προσπάθησαν με βάση τις αρχαίες πηγές να λύσουν το πρόβλημα της τροπικότητας, αλλά συνέχισαν τα *modi* με την απόλυτη θέση του ύψους.

18. Ανάμεσα σ' αυτούς ο O. Gombosi συγκαταλέγει και τους J.-B. Thibaut, A. Gastoué και A. Auda.

19. Βλ. J.-B. Thibaut, «Assimilation des "Échoi" byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs», *Documents du Congrès international d'histoire de la musique*, Paris 1901, σελ. 77 εξ.

20. *Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν* I, 3, PG 44, 444C. «Ἀλλὰ καὶ τοῦτο προσήκει μὴ παραδραμεῖν ἀθεώρητον, ὅτι οὐ κατὰ τοὺς ἔξω τῆς ἡμετέρας σοφίας μελοποιοὺς καὶ ταῦτα τὰ μέλη πεποιήται».

21. Μ. Βρυέννιου, *Αρμονικά* III, 4, έκδ. J. Wallis, σελ. 484 και G.H. Jonker, σελ. 320,4. «ἐπεὶ δὲ ἐν ὑστέροις ὃ τε Πυθαγόρας καὶ Τέρπανδος τῇ ἀρχαιοτρόπῳ ἑπταχόρδῳ λύρα ὀγδόην χορδὴν δι' οὓς προείπομεν λόγους προσήρμοσαν καὶ ἰσάριθμα τὰ εἶδη οὐ τοῖς φθόγγοις ὥς οἱ πρὸ αὐτῶν, ἀλλὰ τοῖς διαστήμασιν οὐκ ἀπεικότως ποιοῦντες καὶ οὗτοι τὸ ἔβδομον ὁμοίως τοῖς πρὸ αὐτῶν βαρὺ προσηγόρευον, ἔδοξε καὶ τοῖς νεωτέροις τῶν μελοποιῶν κατὰ τοὺς παλαιοὺς

εκκλησιαστικοί μελογράφοι και θεωρητικοί. Αυτοί οι τελευταίοι μας μιλούν για δύο είδη μελωδημάτων, το Ἄσμα και τον Ἀγιοπολίτη²². «Ἄσμα» είναι το κοσμικό τραγούδι, ενώ «Ἀγιοπολίτης» το μουσικό σύστημα που ξεκινά από την Αγία Πόλη, την Ιερουσαλήμ, με κυριότερο εκπρόσωπο τον Ἰωάννη Δαμασκηνό²³. Ἀλλωστε δεν είναι καθόλου άσχετη με τα παραπάνω η περίπτωση του Τυπικού της Ορθοδόξου Ανατολικῆς Εκκλησίας που χωρίζεται σε δύο λειτουργικούς τύπους: στον ασματικό και στο μοναχικό. Στον πρώτο τύπο κυριαρχούσαν οι μελωδίες που πρέπει να ήταν ελεύθερες, πιο στολισμένες ή έντεχνες και λαϊκότερες, κατά το πομπώδες ύφος των κοσμικῶν καλλιτεχνῶν. Ἴσως το γ' τρισάγιο της δοξολογίας στη σημερινή λειτουργική πράξη λέγεται «ασματικόν», επειδή αποτελεί υπόλειμμα παλαιᾶς ασματικῆς μελωδίας²⁴. Στον ἄλλο λειτουργικό τύπο, το μοναχικό, αρχικά κυριαρχούσε η ανάγνωση, ενώ οι μελωδίες ήταν συντηρητικές και περιορισμένες. Βέβαια ἐδῶ δεν πρόκειται να ασχοληθούμε με το λειτουργικό Τυπικό. Είναι όμως ιδιαίτερα σημαντική η ιστορική πραγματικότητα που μας δίνεται από αυτό. Διαπιστώνουμε, λ.χ., ότι πολύ σύντομα ο μοναχικός λειτουργικός τύπος γίνεται ασματικότερος του ασματικού²⁵. Φυσικά η ιστορική αυτή διαδικασία δεν μπορεί να εντοπιστεί χρονικά. Παρά ταῦτα όμως είναι εύκολο να συμπεράνουμε ότι οι εκκλησιαστικοί μουσικοί, στην προσπάθειά τους να μην απομακρυνθούν από την αρχαία ελληνική παράδοση, ρύθμισαν το μουσικό τους σύστημα σύμφωνα με εκείνο των Ἑλληνορωμαίων μουσικῶν και πρακτικῶν²⁶. Ἐτσι, οι ελληνικοί εκκλησιαστικοί ἦχοι, ὅπως και οι τρόποι των Λατίνων, παρουσιάζουν μια ορισμένη αναλογία με τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους. Αυτό οφείλεται στο ότι οι βασικές κλίμακες της Οκτωήχου πήραν τις ονομασίες των ελληνικῶν αρμονιῶν της κλασικῆς εποχῆς²⁷.

Αυτή η αλληλεξάρτηση της αρχαίας με τη μεσαιωνική κατάταξη των τρόπων δε διαθέτει παρά μόνο επιφανειακά θεωρητικά στηρίγματα. Γι' αυτό οι μελετητές

ονομάζουν αὐτόν εἰς μνήμην ἴσως τῆς ἀρχαιοτρόπου ἑπταχόρδου λύρας τοῦτο ποιοῦμενοι καίπερ καί οὗτοι ὡς οἱ πρῶτοι τῶν παλαιῶν τά εἶδη τοῦ μέλους οὐ τοῖς διαστήμασι τοῦ διά πασσῶν, ἀλλά τοῖς φθόγγοις ἴσα τιθέμενοι». Πρβλ. J. Tzetzis, *Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*, München 1874, σελ. 23 και J.-B. Thibaut, ὁ.π.

22. Βλ. χφ. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 217r. «Καί ἀνεβιάσθησαν ἦχοι ἰστ', οἵτινες ψάλλονται εἰς τό Ἄσμα. Οἱ δέ δέκα ὡς προείπομεν εἰς τόν Ἀγιοπολίτην».

23. Βλ. χφ. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 216r. Χαρακτηριστικά στο εγχειρίδιο, *Ερωταποκρίσεις της παπαδικῆς τέχνης* (βλ. κεφ. 4.2.2.), χφ. IB 332, f. 24r, αναφέρεται «Ἀγιοπολίτης δ' ἐτυμολογεῖται διά τό τῶν ἁγίων μαρτύρων ὁσίων τε καί τῶν λοιπῶν περιέχειν πολιτείαν· ἢ διά τό ἐν τῇ ἁγία πόλει ὑπό τῶν ἁγίων πατέρων τῶν ποιητῶν, τοῦ τε ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ καί ἑτέρων ἁγίων ἐκτεθεῖναι».

24. Βλ. J.-B. Thibaut, μν. ἔργο, σελ. 78.

25. Βλ. Ε. Αντωνιάδου, «Περὶ τοῦ ασματικοῦ ἢ βυζαντινοῦ κοσμικοῦ τύπου τῶν ακολουθιῶν τῆς ἡμερονυκτίου προσευχῆς», *Θεολογία* 20 (1949), σελ. 721.

26. Πρβλ. J.-B. Thibaut, ὁ.π.

27. J.-B. Thibaut, μν. ἔργο, σελ. 79. Πρβλ. και J.-B. Pitra, *Hymnographie de l' Église grecque*, Rome 1867, σελ. 45.

από νωρίς άρχισαν να αμφιβάλλουν για την ταυτότητα αυτών των τροπικών συστημάτων²⁸.

Είναι πρωταρχικής σημασίας το γεγονός ότι από τη ρωμαϊκή ακόμη εποχή υποδείκνυαν τους τρόπους με αριθμούς²⁹. Τη μαρτυρία αυτή τη βρίσκουμε στα αλχημιστικά συγγράμματα του δ' αιώνα που σίγουρα εκφράζουν παλαιότερες παραδόσεις³⁰.

Ύστερα από τα στοιχεία αυτά που προϋποθέτουν κάποιο σύνδεσμο της χριστιανικής μουσικής του μεσαίωνα με την αρχαία ελληνική μουσική παράδοση, παραθέτουμε τις ονοματολογίες των μελωδικών τύπων σύμφωνα με τους κυριότερους μεσαιωνικούς καταλόγους³¹.

Ήχοι	Hucbaldi	Notkeri	Παχυμέρη Βρυέννιου	Αγιοπολίτη	Ψ-Δαμασκηνού
α'	dorius	dorius	υπερμιξολύδιος	δώριος	δώριος
β'	phrygius	phrygius	μιξολύδιος	φρύγιος	λύδιος
γ'	lydius	lydius	λύδιος	λύδιος	φρύγιος
δ'	mixolydius	mixolydius	φρύγιος	μιξολύδιος	μιξολύδιος
πλ. α'	hypodorius	hypodorius	δώριος	υποδώριος	υποδώριος
πλ. β'	hypophrygius	hypophrygius	υπολύδιος	υποφρύγιος	υπολύδιος
βαρύς	hypolydius	hypolydius	υποφρύγιος	υπολύδιος	υποφρύγιος
πλ. δ'	hypomixolydius	eolius	υποδώριος	υπομιξολύδιος	υπομιξολύδιος

Η πρώτη παρατήρηση στις παραπάνω ονοματολογίες είναι ότι η σειρά του Βρυέννιου, που εκπροσωπεί την κοσμική παράδοση του Άσματος, δε συμφωνεί με την εκκλησιαστική σειρά του «Αγιοπολίτη»³². Ωστόσο, ο βυζαντινός αυτός συγγραφέας μας προειδοποιεί ότι πάντοτε η συνέχεια των ελληνικών τρόπων διαβαζόταν από τους μουσικούς με διαφορετική μέθοδο. Πάνω σ' αυτό προβληματί-

28. Για τον Κ. Μητσάκη, *Βυζαντινή Υμνογραφία*, σελ. 201, πρώτος ο Ε. Bouvy (*Poètes et mélodes. Étude sur les origines du rythme tonique dans l' Hymnographie de l' Église grecque*, Nîmes 1886, σελ. 145) έφτασε στο συμπέρασμα ότι η αντιστοιχία των οκτώ ήχων της βυζαντινής μουσικής με τους ήχους της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων ήταν καθαρή υπόθεση. Για την Οκτώηχο ο Κ. Μητσάκης, όπως είδαμε, ασπάζεται τις απόψεις του Werner.

29. Πρβλ. W. Christ - M. Paranikas, *Anthologia graeca carminum christianorum*, Lipsiae 1871, σελ. CXIX-CXX και J.-B. Thibaut, μν. έργο, σελ. 79.

30. Βλ. κεφ. 3.1.

31. Τους πίνακες των μεσαιωνικών καταλόγων δημοσιεύουν ο J.-B. Pitra, *Analecta sacra spicilegio solesmensi parata* I, Parisiis 1876, σελ. LXX, ο Ε. Bouvy, μν. έργο, σελ. 248, ο W. Christ - M. Paranikas, ό.π. και ο J.-B. Thibaut, ό.π. Στον κατάλογο που παραθέτουμε ο Hucbaldus και ο Notkerus αντιπροσωπεύουν την παράδοση του θ' και ι' αιώνα, ενώ ο Βρυέννιος, ο Παχυμέρης, ο Αγιοπολίτης και ο Ψευδο-Δαμασκηνός του ιδ' αιώνα. Για τη λατινική μουσική παράδοση των τρόπων βλ. F.A. Gevaert, *Les origines du chant liturgique*, σελ. 69 εξ.

32. Πρβλ. H. Gaisser, *Le système musical de l' Église grecque*, Rome 1901, σελ. 38-39 και J.-B. Thibaut, ό.π.

ζεται ο J.-B. Thibaut και παραθέτει τις ονοματολογίες σύμφωνα με την κατάταξη του Βρυέννιου που αναφέρεται στο είδος της μελωδίας και στο είδος του ηρμοσμένου³³. Για το Βρυέννιο «είδος μελωδίας» σημαίνει «ήχος»³⁴. Πιθανόν εδώ να βρίσκεται η πραγματική αιτία της συγχύσεως που επικρατεί στο μεσαιωνικό τροπικό σύστημα, γιατί η ανάγνωση των ονοματολογιών κατά την αντίστροφη φορά, ξεκινώντας από το μιξολύδιο, σύνθετε την τάξη των τόνων που κατά το Βρυέννιο ήταν η σειρά των τρόπων³⁵. Έτσι, ένας ήχος μπορούσε να είναι συγχρόνως πρώτος και έβδομος, δεύτερος και έκτος κ.ο.κ. Ακόμη, το αντιγραφικό λάθος στο κείμενο του Παχυμέρη³⁶, «από δέ τῆς τρίτης τῶν διεzeugμένων ὁ δῶριος» αντί «νήτης διεzeugμένων», μας δίνει μια άλλη σειρά. Και για τις δύο περιπτώσεις παραθέτουμε τους παρακάτω πίνακες³⁷.

Είδος ηρμοσμένου	Είδος μελωδίας	Διόρθωση λάθους
υποδῶριος	la ήχος 1	μιξολύδιος
υποφρύγιος	sol » 2	λύδιος
υπολύδιος	fa » 3	φρύγιος
δῶριος	mi » 4	δῶριος
φρύγιος	re » 5	υπολύδιος
λύδιος	do » 6	υποφρύγιος
μιξολύδιος	si » 7	υποδῶριος
		υποδῶριος
		mi ήχος α'
		re » β'
		do » γ'
		si » δ'
		la πλ. α'
		sol πλ. δ'
		fa βαρύς
		mi πλ. δ'

Ύστερα από όλα αυτά πρέπει να δεχτούμε ότι η ονοματολογία που καθιερώνεται στους μελοποιούς της κοσμικής μουσικής με τους οκτώ ήχους διαιρεμένους σε αυθεντικούς και πλάγιους συγχέεται με εκείνην της εκκλησιαστικής Οκτωήχου³⁸. Αυτό φαίνεται τουλάχιστον από όσα μας αναφέρει ο Βρυέννιος, ο οποίος μας περιγράφει τη συνήθεια των μουσικών να δείχνουν με τους αριθμητικούς όρους πρώτο, δεύτερο, τρίτο κ.τ.λ. κάθε ήχο οποιουδήποτε τετραχόρδου αρχίζοντας από τον πιο οξύ³⁹.

33. Βλ. J.-B. Thibaut, ό.π., σελ. 80.

34. Βλ. *Αρμονικά* III, 4, έκδ. J. Wallis, σελ. 482 και G.H. Jonker, σελ. 314, 20· «τῶν οὖν εἰρημένων ὀκτῶ τῆς μελωδίας εἰδῶν ἦτοι ἡχῶν ἕκαστον ἀπὸ τῆς ἑαυτοῦ μέσης ἀρξάμενον εἰ μὲν ἐπὶ τὸ δξύτερον χωρεῖ, ἐξ ἀνάγκης ἐπὶ τὴν ἑαυτοῦ νήτην γενόμενον ἴσταται, εἰ δὲ ἐπὶ τὸ βαρύτερον ἐπὶ τὴν προσλαμβανομένην».

35. Βλ. Μ. Βρυέννιου, *Αρμονικά* II, 5, έκδ. J. Wallis, σελ. 413 και G. H. Jonker, σελ. 170, 10, όπου αναφέρεται ότι αυτοί που αγνοούν την τάξη των τόνων, σύμφωνα με τους παλαιούς θεωρητικούς, δεν είναι σε θέση να καταλάβουν ούτε την τάξη των ειδών της μελωδίας «ἦτοι τῶν κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν καλουμένων ἡχῶν». Έτσι, κατά τον ίδιο συγγραφέα, δημιουργείται σύγχυση ανάμεσα στο είδος του ηρμοσμένου και το είδος της μελωδίας.

36. *Περὶ ἀρμονικῆς* IH, έκδ. P. Tannery, σελ. 146, 25.

37. Πρβλ. J.-B. Thibaut, μν. ἔργο, σελ. 80. Ο συγγραφέας αυτός παραπέμπει λανθασμένα στο Βρυέννιο αντί τον Παχυμέρη, επηρεασμένος από λανθασμένη παραπομπή του J. Tzetzes, μν. ἔργο, σελ. 31.

38. J.-B. Thibaut, ό.π.

39. Μ. Βρυέννιου, *Αρμονικά* III, 4, έκδ. J. Wallis, σελ. 483 και G.H. Jonker, σελ. 316, 34·

Εξάλλου, είναι σημαντική η πληροφορία του «Αγιοπολίτη» ότι ο κατάλογος των ήχων είναι ένας τύπος σκάλας, που δείχνει «τά τε ὀνόματα αὐτῶν καί τās συγγενείας καί διαφοράς αὐτῶν καί ἕτερα τινα»⁴⁰. Αυτό ἄλλωστε πρέπει να αντιλαμβανόμαστε στην περίπτωση των ήχων, επειδή εκείνο που λαμβάνεται υπόψη στην ονομασία είναι όχι η ποσότητα των φωνῶν αλλά η οξύτητα, η βαρύτητα, η τελειότητα και η λαμπρότητά τους⁴¹. Με τις προϋποθέσεις αυτές ο πρώτος ήχος δαίνεται το χαρακτήρα από το δώριο, ο δεύτερος από το φρύγιο κ.ο.κ.

Σχετικά τώρα με τους άλλους καταλόγους, ο Notkerus συμφωνεί περισσότερο με τον «Αγιοπολίτη». Κατ' αυτόν, ο ὅρος *αιόλιος* είχε την έννοια του υπομιξολύδιου, δήλωνε δηλαδή την πιο οξεία οκτάβα στη συνέχεια των τόνων⁴².

Παραμερίζοντας στη συνέχεια τον κατάλογο του Βρυέννιου διαπιστώνουμε ότι οι κατάλογοι των ήχων στους βυζαντινούς και στους λατίνους είναι όμοιοι, εκτός από λίγες εξαιρέσεις. Έτσι τελικά ορισμένες αναστροφές που υπάρχουν στην ονοματολογία πρέπει να είναι λάθη των αντιγραφών. Η κατάσταση αυτή συνεχίστηκε από τους μεταγενέστερους θεωρητικούς, οι οποίοι μερδεύτηκαν ακόμη περισσότερο με τη χρήση των ὀρων *τόνος* και *τρόπος*. Με τα δεδομένα αυτά ο J.-B. Thibaut, ακολουθώντας τον F.A. Gevaert, για μια ακόμη φορά επιχειρεί να αποσαφηνίσει το πρόβλημα. Η προσπάθειά του όμως αυτή, που στηρίζεται σε ορισμένες λεπτομέρειες της βυζαντινής θεωρίας, (όπως τα απηχήματα, οι μαρτυρίες, ο τροχός κ.ά.), χάνεται στο τέλμα των ποικίλων θεωρητικών λεπτομερειών⁴³.

Ο Α. Auda μας προσφέρει μια ειλικρινή, αλλά εν μέρει περιπλεγμένη εξήγηση για τη σύγχυση των μεσαιωνικών ὀρων *τρόπος* και *τόνος* (*modes, tons*)⁴⁴. Δέχεται ότι η σύγχυση των ὀρων είναι ένα ελληνικό λάθος πολύ παλαιό⁴⁵ και προσπαθεί να μας παραθέσει τις αιτίες της⁴⁶. Οι έρευνές του, τελικά, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η μουσική των αρχαίων Ελλήνων παρουσιάζει τόσες ομοιότητες με τη μουσική του μεσαίωνα όσες και με τη μουσική της ελληνορωμαϊκής εποχής, ιδίως σε ό,τι αφορά τους τρόπους⁴⁷. Έτσι, οι ονοματολογίες, μολονότι είναι ε-

«λέγομεν οὖν ὅτι οἱ μελοποιοὶ δτε μὲν πρὸς τε τὸ ὀξύτερον καὶ τὸ βαρύτερον μέλος ἀποβλέπουσι, τότε δὴ τότε μὲν τῶν εἰδῶν πρῶτον, τότε δὲ δεύτερον καὶ καθεξῆς μέχρι τοῦ ὀγδόου κατὰ τὴν τοῦ ἀριθμοῦ προκοπὴν ὀνομάζουσιν».

40. Χφ. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 222v. «τά μὲν οὖν ὀνόματα αὐτῶν προεγράφησαν τά τε κυρίως κατὰ τὴν τάξιν αὐτῶν δηλοῦνται».

41. Ό.π.

42. J.-B. Thibaut, μν. ἔργο, σελ. 82.

43. Βλ. J.-B. Thibaut, ό.π.

44. Α. Auda, *Les modes et les tons*.

45. Ό.π., σελ. 12. Πρβλ. και J. Combarieu, *Histoire de la musique I*, Paris 1913, σελ. 231-232. Ακόμη για τον Α. Auda, ό.π., σελ. 13, παρά τις εργασίες των Gevaert, Emmanuel Maurice, Gastoué κ.ά., η μελέτη των τρόπων και των τόνων ακόμη και στις μέρες του ήταν για την πλειονότητα των μουσικών ένας λαβύρινθος χωρίς διέξοδο.

46. Ό.π., σελ. 22.

47. Ό.π., σελ. 43.

σφαλμένες, δεν έχουν χρησιμοποιηθεί στην τύχη και η σύγχυση είναι περισσότερο φαινομενική παρά πραγματική. Πάνω σ' αυτό ο Α. Auda επικαλείται τις έρευνες του J. Jeannin σχετικά με τα λειτουργικά συστήματα⁴⁸.

Ριζικά αντίθετος με τις απόψεις των R. Westphal, F.A. Gevaert και ολόκληρης της γαλλικής μουσικολογικής επιστήμης παρουσιάζεται ο O. Gombosi. Ο ερευνητής αυτός διατείνεται ότι με βάση την επιστημονική κριτική οι θεωρίες των μελετητών της γαλλικής σχολής εγγίζουν τα όρια του μύθου⁴⁹. Έτσι προχωρεί στη δική του ανάλυση σχετικά με το επίμαχο θέμα των τρόπων της αρχαίας ελληνικής μουσικής, ξεκινώντας από το διάγραμμα των όρων: *tronus, modus, Kirchen-ton*⁵⁰. Η έρευνά του είναι θεμελιωμένη στις πηγές και καλύπτει όλες τις φάσεις των Λατινών συγγραφέων που χρησιμοποιούν την αρχαία τροπικότητα. Αρχικά χωρίζει τους όρους στις κατηγορίες *Tropen* και *Modi*, με βάση τους Έλληνες μουσικογράφους Αριστόξενο, Αριστείδη Κοϊντιλιανό, Γαυδέντιο, Βακχείο, Παχυμέρη και Βρύννιο. Ακολούθως συμπεραίνει πως τα *Modi* είναι τα υπολείμματα μιας πρόωρης εποχής στην ελληνική μουσική⁵¹.

Όσο αφορά τη σχέση ανάμεσα στους εκκλησιαστικούς τόνους του μεσαίωνα και τα *Modi* της αρχαιότητας, ο O. Gombosi υπογραμμίζει ότι στην πραγματικότητα υπάρχει μια ομοιότητα και όχι συνάφεια⁵². Η ομοιότητα αναφέρεται σε πράγματα που κατά κάποιο τρόπο είναι φυσικά, όπως η σύνθεση της οκτάβας από τετάρτη και πέμπτη. Τέτοιες γνώσεις της αρχαιότητας, καταλήγει ο O. Gombosi, πράγματι μπήκαν στη μεσαιωνική θεωρία, όχι όμως αρχικά σε σχέση με τους εκκλησιαστικούς τόνους. Σχεδόν μέχρι τον 1^ο αιώνα δεν υπάρχει καμιά αντιστοιχία ανάμεσα στην οκτάβα και τους εκκλησιαστικούς τόνους⁵³. Ο E. Werner δίνει ιδιαίτερη έμφαση σ' αυτή τη θέση και προσπαθεί να αποδεσμεύσει την οκταηχία από την οκτάβα και τη θεωρία της ελληνικής αρχαιότητας, με σκοπό να στηρίξει τις δικές του απόψεις⁵⁴.

Στο σημείο αυτό πρέπει να συμφωνήσουμε με όσα υποστηρίζει ο B. Στεφανίδης τον περασμένο αιώνα⁵⁵, ότι δηλαδή οι δύο τάξεις των ήχων κύριοι και πλάγιοι βρίσκονται και στο δωδεκάτονο σύστημα των αρχαίων ελλήνων⁵⁶. Η αβεβαιότητα

48. Ό.π., σελ. 46.

49. O. Gombosi, *μν. έργο*, σελ. 150.

50. Ό.π., σελ. 149.

51. Ό.π., σελ. 152.

52. Ό.π., σελ. 154.

53. Ό.π., σελ. 155.

54. E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 383.

55. Βλ. B. Στεφανίδου, «Σχεδιάσμα περί μουσικής, ιδιαίτερον εκκλησιαστικής», *ΠΕΑ*, τεύχος Ε' (1902), σελ. 207 εξ.

56. Ό.π., σελ. 246: «Επειδή δε εις το διατονικόν γένος επτά είδη διαπασών ευρίσκονται, έπρεπεν όλοι οι ήχοι να υπάρχωσι τον αριθμόν δεκατέσσερες, ήγουν επτά κύριοι κατά την αρμονικήν διαίρεσιν της διαπασών και επτά πλάγιοι κατά την αριθμητικήν αυτής διαίρεσιν... όθεν και αι αρχαίοι είχαν δώδεκα μόνον ήχους, εξ δηλαδή κυρίους και εξ πλαγίους τη υπό προθέσει δηλουμένους ούτω κατά τάξιν ως οράς».

όμως και η διαφωνία για τον καθορισμό των ήχων, ιδιαίτερα του φρυγίου και λυδίου, φαίνεται από το ακούλουθο περιστατικό. Οι μουσικοί αναγκάζονταν να φέρουν μαζί τους πολλά όργανα για να αποδίδουν, χωρίς χασμωδία, πολλούς ήχους. Έπαιζαν δηλαδή κάθε ήχο σε διαφορετικό όργανο. Μόνο η φωνή του ανθρώπου έχει τη δυνατότητα να εκτελεί όλες τις μελωδίες σε οποιοδήποτε τρόπο και ήχο⁵⁷. Ωστόσο, αυτοί που παρομοιάζουν τον πρώτο εκκλησιαστικό ήχο με το δώριο, το δεύτερο με το φρύγιο, τον τρίτο με το λύδιο και τον τελευταίο με το μιξολύδιο «οι τοιούτοι κατά την τάξιν των βαθμών των φθόγγων, καλώς ίσως ήθελον τους παρομοιάση δηλαδή τον ένα με τον άλλον και όχι απαραλλάκτως κατά το μέλος αυτών όπου εχάθη και χωρίς να το ακούση τινάς, αδύνατον να το διακρίνη»⁵⁸. Πέρα από αυτό, οι εκκλησιαστικοί ήχοι μέσα στα πλαίσια της αρχαίας ελληνικής θεωρίας δημιουργούνται από τη σχέση που παρουσιάζουν η διφωνία, η τριφωνία και η τετραφωνία⁵⁹. Σύμφωνα με την τριφωνία, ο πλάγιος του πρώτου, έχοντας τρίφωνο τον ήχο *άγια*, συμφωνεί κατά τη διατεσσάρων, επειδή περιέχει δύο τόνους και ημιτόνιο⁶⁰. Το ίδιο και ο πλάγιος του δευτέρου, έχοντας τριφωνία το *ανανές*, συμφωνεί με αυτό κατά τη διατεσσάρων, επειδή το μεταξύ τους διάστημα περιέχει δύο τόνους και ημιτόνιο. Ακόμη, για τον ίδιο ακριβώς λόγο συμφωνεί ο πλάγιος του τετάρτου με την τριφωνία, δηλαδή το *νανά*. Με τον τρόπο αυτό οι ήχοι μπορούν να μεταβαίνουν από τριφωνία σε τριφωνία. Σύμφωνα με τη μεσαιωνική θεωρία «πᾶσα τριφωνία τόν αὐτόν ἦχον ποιεῖ»⁶¹. Αντίθετα, ο βαρὺς ήχος, ενώ έχει ορθή τριφωνία το *νεανές*, δε συμφωνεί με αυτό κατά τη διατεσσάρων. Αυτό συμβαίνει επειδή η τριφωνία που βρίσκεται διαζευγμένη μέσα στην τετραφωνία του βαρέος αποτελείται από τρεις ολόκληρους τόνους. Έτσι, η διαφωνία της τριφωνίας, ή τετάρτης κατά τους Ευρωπαίους, παραμένει, αν δεν καταφύγουμε στο τετράχορδο των συνημμένων. Η διαφωνία αυτή άλλωστε είναι αιτία που ο βαρὺς ήχος δεν ονομάστηκε πλάγιος⁶².

Αλλά ο Β. Στεφανίδης τονίζει ιδιαίτερα ότι «οι θεοὶ διδάσκαλοι της Εκκλησίας σοφῶς συνεκρότησαν την ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν», ὥστε οι ήχοι της, κύριοι και πλάγιοι, να βρίσκονται σε δύο τετράχορδα, είτε συνημμένα είτε διαζευγμένα. Ο περιορισμός δηλαδή των εκκλησιαστικών μελωδιών στη σωστή αναλογία των τετραχόρδων και η διαφοροποίησή τους από τις κοσμικές μελωδίες δημιουργεί τον ιδιαίτερο χαρακτήρα και τη σεμνότητά τους⁶³. Από το σημείο όμως

57. Ό.π.

58. Ό.π., σελ. 248.

59. Ό.π. σελ. 249.

60. Ό.π.

61. Ό.π., σελ. 250.

62. Ό.π., σελ. 250· «και δια την ασυμφωνίαν αυτήν, ίσως δεν ονομάσθη τῶντι πλάγιος, και όχι ότι οι πατέρες της Εκκλησίας ηθέλησαν να φυλάξωσι την υπόληψιν του Ερμού, καθώς τινες λογιάζουσιν».

63. Ό.π., σελ. 251· «...δια να εμποιῖται εις τα εκκλησιαστικά ἄσματα το σεμνόν εκείνο, και ουράνιον και ποικίλον, το προξενούν εις μεν τους ψάλλοντας ευλάβειαν, εις δε τους ακούοντας

αυτό ξεκινά και η σύγχυση σχετικά με τους αρχαίους ελληνικούς και με τους εκκλησιαστικούς τρόπους.

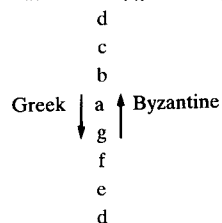
Με όσα αναφέρθηκαν για τη σχέση των αρχαίων ελληνικών τρόπων και των λειτουργικών ήχων καταδείχτηκε ότι, ως ένα ορισμένο σημείο, υπάρχουν κοινές βάσεις και στα δύο συστήματα. Αυτό άλλωστε φαίνεται από το γεγονός ότι στην Ανατολική και Δυτική Εκκλησία χρησιμοποιούσαν την ίδια οργάνωση στην πρακτική της ψαλμωδίας⁶⁴. Συνεπώς δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αυτοί που επινόησαν τους αυθεντικούς (κύριους) και πλάγιους ήχους της οκταηχίας αγνοούσαν την αρχαία ελληνική μουσική ή ότι τους βρήκαν όταν η αρχαία χάθηκε⁶⁵. Ωστόσο, αυτό δε σημαίνει πως είναι πια εύκολο να μιλήσει κανείς για ποσοστιαία αναλογία ανάμεσα στις τροπικές αυτές παραδόσεις. Φυσικά τα κοινά χαρακτηριστικά εντοπίζονται με ευχέρεια. Αντίθετα, οι επιμέρους και λεπτομερείς τεχνικές αναλύσεις μέσα από την πολυμορφία της μουσικής θεωρίας δεν προεξοφλούν την οργανική συγγένεια ή ανεξαρτησία των συστημάτων που μας ενδιαφέρουν, αν ληφθεί υπόψη ότι παράδοση δε σημαίνει ταυτότητα και επανάληψη, αλλά συνεχή και ομοιογενή ανανέωση. Ο E. Wellesz θεωρεί πως έσφαλαν όσοι προσπάθησαν με βάση κάποια κοινά χαρακτηριστικά να συσχετίσουν την αρχαία ελληνική με τη χριστιανική οκτατροπία. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι «οι ελληνικές κλίμακες – αν επιτρέπεται να χρησιμοποιήσουμε τον όρο – λογαριαστήκαν από την υψηλότερη νότα προς τη χαμηλότερη, ενώ οι βυζαντινοί θεωρητικοί δημιούργησαν τους ήχους αντιστρόφως»⁶⁶. Είναι όμως γνωστή η διαφοροποίηση αυτή, όπως και η διαφορά της διαστηματικής σειράς στους βυζαντινούς και στους αρχαίους, που οφείλεται στη σύγχυση των όρων τόνος και τρόπος. Έτσι, η θέση του E. Wellesz, αντίθετη προς την καθιερωμένη αντίληψη για την έννοια της παραδόσεως, δεν κατορθώνει να μας πείσει για

κατάνυξιν θαυμασίαν όπερ δέικνυται και έτι σαφέστερον από τα προσόμοια των ήχων, τα οποία όλα σχεδόν περιέχουσι μίαν διαπασών· και με το να ευρίσκονται περιορισμένα από τον επιγεγραμμένον πρόλογον, δεν παρηλλάχθησαν με την πολυκαιρίαν, καθώς τα λοιπά τα χωρίς πρόλογον άσματα, ώστε να φαίνονται ερανισμένα τα πολλά από τους μούζικας και χανενδέδες».

64. Βλ. A. Auda, μν. έργο, σελ. 150· «Το πιο παλιό κείμενο που μας μιλά για τους τόνους της ψαλμωδίας στη λατινική Εκκλησία χρονολογείται από τον Aurélien de Réomé, ο οποίος αποδίδει την πατρότητά του στους Έλληνες».

65. Βλ. A. Gastoué, μν. έργο, σελ. 27.

66. Βλ. E. Wellesz, *A History*, σελ. 70-71. Ο ερευνητής αυτός δίνει το παρακάτω σχεδιάγραμμα για τη δημιουργία των τρόπων και ήχων στο αρχαίο ελληνικό σύστημα και το βυζαντινό.



κάποιο μεγάλο χάσμα ανάμεσα στην αρχαία ελληνική και τη βυζαντινή μουσική⁶⁷. Ακόμη, η άποψή του δεν ανατρέπει μια ολόκληρη παράδοση που αφήνει έντονα τα χαρακτηριστικά της από το μεσαίωνα ως τη σύγχρονη εποχή. Άλλωστε η έννοια του ύψους και του βάθους στην αρχαία θεωρία, όπως είδαμε, συνθέτει ένα περίπλοκο ζήτημα που συζητείται ακόμη και σήμερα στους μουσικολογικούς κύκλους. Αλλά η παραπάνω λεπτομερειακή μορφή της έρευνας όχι μόνο δεν καλύπτει, αλλά και περιπλέκει το αφετηριακό πρόβλημα της οκταηχίας, ενώ ταυτόχρονα μας απομακρύνει από τους συγκεκριμένους στόχους της εργασίας μας.

Από μία άλλη άποψη μεγάλο ενδιαφέρον αποκτά για το θέμα μας η κοινή επιστημονική και φιλοσοφική βάση του φαινομένου των τροπικών συστημάτων των δύο περιοχών που εξετάζουμε εδώ, του ελληνισμού – αρχαίου και μεταγενέστερου – και του χριστιανισμού. Έτσι, η πλευρά αυτή της έρευνας, μαζί με τις διευκρινίσεις που δόθηκαν πιο μπροστά για τις ονοματολογίες, πιστεύουμε πως θα εξομαλύνει τις δυσχέρειες του αφετηριακού προβλήματος των οκτώ ήχων της λειτουργικής μουσικής.

Είναι γνωστή η πάγια αρχή της συγκριτικής μουσικολογίας πως για να καταλάβουμε τη μουσική είναι ανάγκη να την τοποθετήσουμε ξανά μέσα στα ίδια ιστορικά πλαίσια που τη δημιούργησαν⁶⁸. Αλλά οι πηγές, τόσο της αρχαίας ελληνικής⁶⁹ όσο και της παλαιάς χριστιανικής μουσικής⁷⁰, αδυνατούν να μας δώσουν κάποια μελωδική αναπαράσταση· επιπλέον παρουσιάζουν κενά που δυσκολεύουν την κατανόησή τους. Η έρευνα όμως δεν περιορίζεται στις τεχνικές και θεωρητικές προδιαγραφές. Σημαντική αξία έχουν επίσης και οι διάφορες ιστορικοφιλολογικές μαρτυρίες που αναφέρονται γενικά στο μουσικό φαινόμενο και αναπληρώνουν τη δυσκολία των θεωρητικών πηγών. Εξάλλου, στο σημείο αυτό βρίσκεται ο δομικός άξονας του μουσικού ηχόκοσμου, που είναι η οργάνωση των συστημάτων των μουσικών τρόπων ή ήχων και που δημιουργείται στα πλαίσια της επιστημονικής και φιλοσοφικής σκέψης του αρχαίου και μεταγενέστερου ελληνισμού.

Το σύστημα της ταξινομήσεως των μελωδιών στον ελληνικό και χριστιανικό χώρο αποτελεί χωρίς αμφιβολία το αποκορύφωμα της θεωρητικής και φιλοσοφικής αντιλήψεως του μουσικού αντικειμένου. Από το γεγονός αυτό επωφελήθηκε όχι μόνο ο μεσαίωνας αλλά και η Αναγέννηση στη Δύση. Και στις δύο

67. Ειδικά για το θέμα των τρόπων βλ. E. Wellesz, «Eastern Elements in Western Chant», σελ. 30-31. Εδώ το πρόβλημα αυτό θεωρείται από τα πιο δύσκολα της ιστορίας της μεσαιωνικής μουσικής. Ακόμη οι εκκλησιαστικοί τρόποι παρουσιάζονται ως «post factum» δημιουργήματα των θεωρητικών.

68. Βλ. S. Finkelstein, *Εισαγωγή στο νόημα της μουσικής* (μετφρ. Μανώλη Κορνήλιου), «Εκδοτική Εστία», σελ. 8.

69. Είναι γνωστή η ασάφεια που χαρακτηρίζει ορισμένες φορές τους αρχαίους μουσικογράφους.

70. Οι πηγές εδώ είναι ιδιαίτερα περιορισμένες.

περιπτώσεις, δηλαδή, οι αρχές και τα αξιώματα της μουσικής αγωγής αναζητήθηκαν στον ελληνισμό, γιατί οι Έλληνες ανάμεσα σ' όλες τις μεταβολές μιας μεταφοράς πολιτισμού κατόρθωσαν να διατηρήσουν ζωντανά τα δύο πράγματα που κάνουν μια τέχνη: την τεχνική και την αισθητική αντίληψη⁷¹. Το γεγονός αυτό οφείλεται στην οργανωτική τακτική του ελληνικού πνεύματος με τον τόσο επιτυχημένο συνδυασμό επιστημονικής και φιλοσοφικής παρατηρήσεως⁷².

Πάνω στη βάση αυτή θεμελιώνεται και η μουσική του χριστιανισμού, η οποία, μαζί με τους λειτουργικούς συμβολισμούς και τη θεολογική της προοπτική, προσανατολίζεται σ' ένα συγκεκριμένο ηθικό και παιδαγωγικό σκοπό⁷³. Έτσι, με το προηγούμενο της ελληνικής αρχαιότητας η λειτουργική ψαλμωδία, στίχος και φωνή, όχι μόνο εκφράζει ένα υψηλό περιεχόμενο, την ίδια τη θεολογία, αλλά έχει και ένα ιδανικό στόχο, τη θρησκευτική μόρφωση και καλλιέργεια. Εδώ, βέβαια, πρωτανεύει η πατερική σκέψη, η οποία επιλέγει και διαμορφώνει, χωρίς να αντιγράφει, τις τεχνικές και αισθητικές μουσικές αντιλήψεις του ελληνισμού. Ωστόσο, για να αντιληφθούμε τη διαδικασία αυτή πρέπει να αναφερθούμε στις γενικές αρχές με τις οποίες η ελληνική σκέψη οργανώνει το χάος του κόσμου της μουσικής, τοποθετώντας έτσι τα θεμέλια του συστήματος των τρόπων της μελωδίας.

Η αρχαία ελληνική μουσική είναι η βάση της μουσικής σε παγκόσμια διάσταση. Το οικουμενικό της πνεύμα, γεγονός ευρύτερης πολιτισμικής σημασίας, την παρουσιάζει ως πνευματική δύναμη που διατηρεί διαχρονικά έντονη τη φυσιογνωμία της. Γιατί με τη διπλή διερεύνηση των στοιχείων της, όπως αυτή πραγματοποιήθηκε από την αρχαία ελληνική φιλοσοφική σκέψη, καθορίζεται με ανεπανάλπη μεθοδικότητα και μοναδική ακρίβεια η αισθητική ανάλυση και η θεωρητική διατύπωσή της⁷⁴. Οι προϋποθέσεις της τεχνικής της διαρρυθμίσεως είναι: α) η εσωτερική της νομοτέλεια που την εξυψώνει σε μορφωτικό αγαθό μεγάλης σπουδαιότητας· β) η λειτουργική της σχέση με την αρμονία του σύμπαντος και της ψυχής του ανθρώπου (μακρόκοσμος, μικρόκοσμος)· γ) η διδασκαλία του ήθους που ασκείται από αυτήν⁷⁵ και που στηρίζεται στην επίγνωση της βαθιάς υποταγής των φθόγγων της μελωδίας στους φυσικούς νόμους και θεσμούς. Όλη αυτή η διεργασία αναλύεται αρχικά με μαθηματικές έννοιες⁷⁶. Εδώ θεμελιώνεται η προοπτική

71. Βλ. J. Chailley, *Histoire musicale*, σελ. 13.

72. Πρβλ. Ν. Ματσούκα, «Μαθηματικές, φιλοσοφικές και θεολογικές έννοιες...», σελ. 261.

73. Ο J. Chailley, ό.π., σελ. 28, παραδέχεται ότι «μόνο πραγματικά η ελληνική θεωρία ήταν ικανή να δώσει στη χριστιανική Εκκλησία μια στέρεη τεχνική βάση». Σχετικά με την ηθική και παιδαγωγική βάση της μουσικής του χριστιανισμού βλ. κεφ. 2.3.

74. Πρβλ. Ν. Ματσούκα, μν. έργο, σελ. 261.

75. Βλ. Αριστοτέλους, *Πολιτικά* Θ, 1340α, 38, όπου αναφέρεται: «ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μῆμματα τῶν ἡθῶν».

76. Πρβλ. J. Chailley, μν. έργο, σελ. 16, όπου τονίζεται ιδιαίτερα η σχέση της πυθαγορικής κλίμακας με τους αριθμούς 3 και 5. Ο Νικόμαχος εξάλλου είναι η καλύτερη πηγή πληροφοριών για τα θέματα αυτά.

και ο καθορισμός της διαδοχής των φθόγγων, η δυνατότητα εναλλαγής τους και τελικά η διάκριση κατάλληλης και ακατάλληλης μουσικής. Αυτή η θεωρητική και πρακτική δύναμη της ελληνικής σκέψης να οργανώσει το χάος κυριαρχεί απο-τελεσματικά μέσα στο χώρο της μουσικής. Έτσι προκύπτει η υπόθεση της κατα-τάξεως των μελωδιών με τη σχηματική και μορφολογική διάθρωσή τους, ενώ οι όροι νόμος, τρόπος, τόνος, αρμονία, ήχος κ.ά., με τις ειδικότερες προσηγορίες δώριος, φρύγιος, λύδιος κ.τ.λ., θα χρησιμοποιηθούν για να εκφράσουν ποικιλό-τροπα τις μουσικές αντιλήψεις όλων των εποχών. Ιδιαίτερα το φιλοσοφικό αυτό πνεύμα ως ανώτερο ιδανικό μεταλαμπαδεύεται αυτούσιο στο χριστιανισμό και στη θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής από τους σχολαστικούς των αρχών του μεσαίω-να.

Η τεχνική, η θεωρία και η αισθητική, ως πρακτική και ηθική διαρρύθμιση ο-λόκληρου του κόσμου των μορφών της αρχαίας μουσικής, οφείλεται στην ελλη-νική φιλοσοφία. Ο Πυθαγόρας είναι ο θεμελιωτής αυτής της διαδικασίας. Ανακά-λυψε τους αριθμητικούς λόγους των αρμονιών⁷⁷ και σύνδεσε με μαθηματική από-δειξη τις κοσμολογικές, ανθρωπολογικές και μουσικές περιοχές. Έτσι, αφού προσδιόρισε τις βάσεις της συμβολικής των αριθμών, συμπέρανε τις αρχές μιας κοσμικής μεταφυσικής και τις βάσεις ενός αυστηρού κανόνα ζωής. Οι υπολογι-σμοί αυτοί του Πυθαγόρα οδήγησαν στην καθιέρωση της μουσικής κλίμακας που ακόμη και στις λεπτομέρειες παραμένει μέχρι σήμερα η ίδια⁷⁸. Οι συνέπειες των σπουδαίων αυτών ανακαλύψεων επεκτείνονται αργότερα σ' ολόκληρο το πεδίο της πρακτικής και αισθητικής θεωρήσεως της μουσικής και φυσικά προκαλούν την ει-δολογική κατάταξη των μελωδιών όχι μόνο της αρχαιότητας και των χριστιανικών χρόνων, αλλά και της σύγχρονης εποχής⁷⁹. Με τον τρόπο αυτό αρχίζει η οργά-νωση του χάους και η ταξινόμηση του πλούτου της μελωδίας, ενώ το περιεχόμενο της μουσικής τέχνης κωδικοποιείται πλέον οριστικά. Σε τελευταία ανάλυση οι θεωρητικές βάσεις της μουσικής, όπως τις έθεσε ο Πυθαγόρας, έχουν αφετηρία τις μαθηματικές αναλογίες και τις ελεγχόμενες αρμονικές αλληλουχίες των φθόγγων, και είναι συνάρτηση νοησιαρχικής και εμπειρικής διεργασίας. Η τετρακτύς του Πυθαγορισμού⁸⁰ συνοψίζει τη μεταφυσική θεώρηση και τη συνδυάζει με την αι-

77. Βλ. Νικομάχου, *Αρμονικόν εγχειρίδιον* 6, έκδ. C. Janus, σελ. 245. Το κεφάλαιο αυτό επιγράφεται: «Πῶς οἱ ἀριθμητικοὶ τῶν φθόγγων λόγοι εὐρέθησαν».

78. Ο J. Chailley, μν. ἔργο, σελ. 16, αναφέρει χαρακτηριστικά για το θέμα αυτό ότι, εάν η ευρωπαϊκή μουσική είναι αυτό που είναι, το οφείλει κατά ένα μεγάλο μέρος στους αρχικούς υπολογισμούς του Πυθαγόρα. Για την κλίμακα του Πυθαγόρα βλ. Νικομάχου, *Αρμονικόν εγχειρί-διον* 5, ό.π., σελ. 244.

79. Ο E. Wellesz, *A History*, σελ. 69, αναφέρει ότι ο αριθμός οκτώ και η μουσική κλίμακα έγιναν οι βάσεις του τροπικού συστήματος όχι μόνο της ελληνικής κλασικής θεωρίας και του Βυζαντίου αλλά και της δυτικής μεσαιωνικής μουσικής.

80. Βλ. Θέωνος Σμυρναίου, *Τὼν κατὰ το μαθηματικὸν χρησίων ἐν τῇ Πλάτωνος ἀνάγνωσιν*, εκδ. J. Dupuis, Paris 1892, σελ. 80 εξ. και Νικομάχου, *Αρμονικόν εγχειρίδιον*, έκδ. C. Janus, σελ. 252, όπου αναλύεται το θέμα της τετρακτύδος, η οποία στη μουσική εκφράζει τις ουσιώδεις

σθητή εμπειρία που αναλύεται σε αριθμούς⁸¹. Παράλληλα το τετράχορδο είναι το πρώτο καλά οργανωμένο σύστημα που χρησιμοποιείται αργότερα ως βάση για τα συστήματα, τους τόνους, τρόπους και ήχους⁸².

Οι αντιλήψεις αυτές δημιουργούν την τεχνική και θεωρητική υποδομή της μουσικής. Ο πλατωνισμός με τις προϋποθέσεις αυτές αποσκοπεί στην κάθαρση της μουσικής και με τις ασκητικές του διατάξεις εξοστρακίζει από την «Πολιτεία» του τις «μαλακές» και θρηνώδεις μελωδίες. Επιτρέπει μόνο το δώριο και φρύγιο τρόπο της αρμονίας⁸³. Έτσι διαγράφονται οι υψηλοί στόχοι της τέχνης που μετέχει εξαιρετικά και αποτελεσματικά στην παιδείωση⁸⁴. Σ' αυτούς περιλαμβάνεται και η αντίθεση προς την ποικιλία και την ανάμειξη των μουσικών τρόπων⁸⁵. Ο Αριστοτέλης, πιο φιλελεύθερος από τον Πλάτωνα, διευρύνει τις προοπτικές της μουσικής⁸⁶ και στα πλαίσια της διαλεκτικής θεωρήσεως των πραγμάτων περιλαμβάνει και την ύλη της⁸⁷. Ο Αριστόξενος, ο Ευκλείδης, ο Κλαύδιος Πτολεμαίος και άλλοι θεωρητικοί θα συμπληρώσουν την τεχνική και θεωρητική διατύπωση πάνω στην οποία θα στηριχθεί το τροπικό σύστημα.

Αλλά η αισθητική αντίληψη θα ολοκληρώσει τη συστηματοποίηση των μελωδιών. Η υπόθεση αυτή που ερευνά το ωραίο ως αισθητική τελειότητα είναι η άλλη όψη της αρχαίας ελληνικής διανοήσεως. Ουσιαστικά ξεκινά από τον Πυθα-

συμφωνίες. Ο αριθμός 10 δηλαδή ως σύνολο των τεσσάρων αριθμών περιέχει όλους τους αριθμητικούς λόγους και είναι ο τέλειος αριθμός. Οι συμφωνίες της τετρακτύδος είναι: η διά τεσσάρων 4:3, η διά πέντε 3:2, η διά πασών 2:1 και η δις διαπασών 4:1, που συμπληρώνουν το αμετάβολο σύστημα των αρχαίων. Περισσότερα βλ. Γ. Σακελλαρίου, *Πυθαγόρας, ο διδάσκαλος των αιώνων*, Αθήναι 1963, σελ. 348 εξ.

81. Ο E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 377, πιστεύει ότι τα πυθαγορικά συμπεράσματα για τη συγγένεια ανάμεσα στη μουσική και τον αριθμό οκτώ έχουν ασιατική καταγωγή. Ο ταλαντούχος όμως αυτός ερευνητής δεν παρατήρησε ότι η συστηματοποίηση της μουσικής θεωρίας οφείλεται στην παραγωγική σκέψη του Πυθαγόρα. Σε τελική ανάλυση δηλαδή ισχύουν και για τη μουσική όσα αναφέρει ο Ν. Μαιτσούκας, μν. έργο, σελ. 261. Σύμφωνα με το συγγραφέα αυτό, αν και οι ανατολικοί λαοί προηγήθηκαν στις επιστήμες, μόνο οι αρχαίοι Έλληνες είναι γνωστοί παγκοσμίως, επειδή εργάστηκαν συστηματικά θέτοντας αρχές, όρους και αξιώματα.

82. Στη μουσική της αρχαίας Ελλάδος το τετράχορδο δημιουργούσε τα τρία είδη της μελωδίας διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο. Έτσι με βάση τις κατηγορίες αυτές του μέλους και με τα συννημένα ή διαζευγμένα τετράχορδα σχηματίζονταν τα διάφορα συστήματα και οι τρόποι. Το τετράχορδο είναι η βάση και του οκταήχου συστήματος της ελληνικής υμνογραφίας.

83. Πλάτωνος, *Πολιτεία* Γ, 399a: «ἀλλά κινδυνεύει σοι δωριστί λείπεσθαι καὶ φρυγιστί». Στο *Λάχη* XIV, 188d, ο Πλάτωνας είναι πιο αυστηρός και παραδέχεται ως ελληνική αρμονία μόνο τη δώριο.

84. Πλάτωνος, *Πολιτεία* Β, 376e: «Τίς οὖν ἡ παιδεία; ἢ χαλεπὸν εὐρεῖν βελτίῳ τῆς ὑπὸ τοῦ πολλοῦ χρόνου ἡδρημένης; ἔστιν δὲ που ἡ μὲν ἐπὶ σώμασι γυμναστική, ἡ δ' ἐπὶ ψυχῇ μουσική».

85. Πλάτωνος, *Νόμοι* Ζ, 812d.

86. Αριστοτέλους, *Πολιτικά* Θ, 1339a, 21.

87. Αριστοτέλους, *Πολιτικά* Δ, 1290a, 19: «ὁμοίως δ' ἔχει καὶ περὶ τὰς ἁρμονίας ὥς φασί τινες· καὶ γὰρ ἐκεῖ τίθενται εἶδη δύο, τὴν δωριστί καὶ τὴν φρυγιστί, τὰ δὲ ἄλλα συντάγματα τὰ μὲν δώρια τὰ δὲ φρύγια καλοῦσιν».

γόρα, του οποίου οι μαθηματικές διατυπώσεις, ανάμεικτες με αλληγορικές και άλλες μυστικιστικές θεωρίες, δημιουργούν τον ηθικό χαρακτήρα της μουσικής. Η αρμονία στο μακρόκοσμο και στους μικροκόσμους – ανθρώπινη ψυχή και μουσική – έχει την ίδια μαθηματική σχέση, που εκφράζεται στην κίνηση και θεωρείται ότι είναι θεϊκής προελεύσεως⁸⁸. Ορισμένες μελωδίες ασκούν ευεργετική επίδραση και χρησιμοποιούνται για την επανόρθωση των ηθών και των ψυχικών διαταραχών⁸⁹. Στην «Πολιτεία», χωρίς νόμο δεν μπορεί κανείς να νεωτερίσει⁹⁰. Εδώ ακόμη η κατάλληλη αρμονία «ειδοποιεί» και τρέφει την ψυχή⁹¹, συνεπώς ψυχή και μουσική συνδέονται με ιδιαίτερη σχέση⁹². Το κυρίαρχο όμως στοιχείο είναι η αρμονία των πυθαγορεϊκών διδαγμάτων, που βρίσκουν στον «Τίμαιο» τη δυνατότερη έκφραση. Ο Αριστοτέλης τοποθετείται στις ίδιες βάσεις, αλλάζει όμως το σκηνικό με την αισθητική του απαλλαγμένη από το φορτίο των οντολογικών προβληματισμών. Στα «Πολιτικά», η μουσική συμβάλλει στην αρετή, τη διαγωγή και τη φρόνηση⁹³. Έτσι, η ταξινόμηση συμπληρώνεται και διευρύνεται μέσα από ολόκληρη σειρά αισθητικών και ηθικών παρατηρήσεων. Στον Πλάτωνα δεν έχουν θέση οι παρεκτροπές, όπως η μαλθακότητα, η μέθη και η οκνηρία που συνδέονται με τις «μαλακές» και «συμποτικές» αρμονίες⁹⁴. Στον Αριστοτέλη η φύση των μελωδιών δημιουργεί διαφορετικές εντυπώσεις και συναισθήματα⁹⁵. Αλλά και στους δύο φιλοσόφους η κατάταξη των μελωδιών προκαλείται από τον ειδικό χαρακτήρα τριών κυρίως ακουστικών εντυπώσεων. Στις δύο πρώτες, τη σύντομη και τη χαλαρή ή ανειμένη, έχουμε αντίστοιχα μελωδίες σε υψηλούς και χαμηλούς φθόγγους. Μια

88. Πλάτωνος, *Φαίδων*, 85e και 85a· «ἡ μὲν ἁρμονία ἀόρατόν τι καὶ ἀσώματον καὶ πάγκαλόν τι καὶ θεῖον ἔστι ἐν τῇ ἡρμοσμένη λύρᾳ».

89. Σέξτος Εμπειρικός, *Προς μαθηματικούς* VI, 30· «κατὰ ἁρμονίαν διοικεῖσθαι τὸν κόσμον, καθὼς φάσκουσι Πυθαγορικῶν παῖδες, δέεσθαι τε ἡμᾶς τῶν μουσικῶν θεωρημάτων πρὸς τὴν τῶν ὅλων εἶδῃσιν, ἢ τῷ τὰ ποιά μέλη ἡθοποιεῖν τὴν ψυχὴν». Στὸ κεφάλαιο αὐτό τοῦ Σέξτου αναφέρονται πολλὰ παραδείγματα σχετικὰ με τὴ δύναμη τῆς μουσικῆς πᾶνω στὶς ψυχικὲς διαταραχές. Ο ἴδιος βέβαια επικρίνει αὐτὲς τὶς απόψεις. Περισσότερα γιὰ τὸ θέμα αὐτό βλ. Γ. Σακελλαρίου, μν. ἔργο, σελ. 347 ἐξ.

90. Πλάτωνος, *Πολιτεία* Δ, 424c· «οὐδαμοῦ γάρ κινουῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων ὥς φησὶ τε Δάμων καὶ ἐγὼ πείθομαι».

91. Ὁ.π., 402e· «... Ἐμοὶ γοῦν δοκεῖ, ἔφη, τῶν τοιούτων ἕνεκα ἐν μουσικῇ εἶναι ἡ τροφή».

92. Ὁ.π., 400e· «Εὐλογία ἄρα καὶ εὐαρμωστία καὶ εὐσχημοσύνη καὶ εὐρυθμία εὐθεῖα ἀκολουθεῖ».

93. Αριστοτέλους, *Πολιτικά* Θ, 1339a, 23-30.

94. Πλάτωνος, *Πολιτεία* Γ, 398e.

95. Αριστοτέλους, ὁ.π., 1339a, 11 ἐξ. Βλ. καὶ 1340a, 15-35, ὅπου περιγράφεται ἡ σχέση μουσικῆς καὶ πλαστικῶν τεχνῶν. Οἱ πλαστικὲς τέχνες ἀπεικονίζουν μόνο κάποια στιγμή τῶν ψυχικῶν διαθέσεων με τὶς σωματικὲς ἐκδηλώσεις. Αντίθετα ἡ μουσικὴ, με τὶς διαφορὲς κατηγορίες τῶν ἁρμονιῶν καὶ τοῦ ρυθμοῦ, ἐκφράζει τὴν ἴδια τὴν ψυχικὴ κατάσταση, ὅπως ἐκδηλώνεται καὶ ἐξελίσσεται. Γιὰ τὴν ιδιότητα αὐτὴ τῆς μουσικῆς νὰ ἐπιδρά ἄμεσα βλ. ὅσα ἀναφέρει ὁ Δ. Θέμελης, «Μουσικοποιητικὴ δομὴ στο ἐλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι», *Λαογραφία* ΚΗ' (Ἀθῆναι 1972), σελ. 68.

μέση κατάσταση ύψους είναι η τρίτη περίπτωση. Με την έννοια αυτή διαγράφεται ο ηθικός χαρακτήρα της μουσικής μέσα στα πλαίσια της αισθητικής και φιλοσοφικής παρατηρήσεως. Με βάση, λοιπόν, τις διατυπώσεις του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη και τους προγενέστερους και μεταγενέστερους τους φιλόσοφους και θεωρητικούς διαμορφώνονται τρεις ομάδες μελωδιών⁹⁶. Στην πρώτη υπάγονται οι θρηνώδεις μελωδίες⁹⁷. Εδώ το ύψος είναι συσταλτικό. Στην ομάδα αυτή ανήκουν οι τρόποι υπερλύδιος και μιξολύδιος. Στη δεύτερη ομάδα περιλαμβάνονται οι ηθικές μελωδίες με στιλ ησυχαστικό και τρόπους το δώριο, φρύγιο και λύδιο. Στην τρίτη ομάδα αντιπροσωπεύονται οι πρακτικές με ύψος διασταλτικό και χαρακτήρα μαλακό ή συμποτικό. Οι τρόποι εδώ είναι ο υποδώριος, υποφρύγιος και υπολύδιος. Συνεπώς το ήθος που εκφράζει κάθε ένας από τους μουσικούς τρόπους είναι ιδιόμορφο και ιδιαίτερο.

Συγκεκριμένα α) ο μιξολύδιος όπως και ο σύντονος λύδιος, λογίζεται γοερός, θρηνώδης⁹⁸, οδυρτικός, σταθερός⁹⁹ και παθητικός¹⁰⁰. β) ο λύδιος γλυκύς, συμποτικός, μαλακός¹⁰¹, κόσμιος¹⁰². γ) ο φρύγιος ενθουσιαστικός, βίαιος, ερεθιστικός, συναισθηματικός, οργιαστικός και παθητικός¹⁰³. δ) ο δώριος στάσιμος, ανδροπρεπής¹⁰⁴, μεγαλοπρεπής¹⁰⁵, αξιωματικός, σεμνός¹⁰⁶ και καταστηματικός¹⁰⁷. ε) ο υπολύδιος μεθυστικός¹⁰⁸ και εκλελυμένος¹⁰⁹. στ) ο υποφρύγιος αυστηρός, σκληρός¹¹⁰ και γλαφυρός¹¹¹. ζ) ο υποδώριος μεγαλοπρεπής, στάσιμος¹¹², βαρύβρομος¹¹³, γαύρος, ογκώδης και υπόχαννος¹¹⁴. Είναι χαρακτηριστική η ηθι-

96. Αριστοτέλους, ό.π., 1341b, 32. «ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιροῦσι τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικά τὰ δὲ πρακτικά τὰ δ' ἐνθουσιαστικά τιθέντες, καὶ τῶν ἁρμονιῶν τὴν φύσιν <τὴν> πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν, ἄλλην πρὸς ἄλλο μέλος, τιθέασιν».

97. Πρβλ. F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* I, Gand 1875, σελ. 198-199. Εδώ παρατίθεται πίνακας, στον οποίο ταξινομούνται οι αρμονίες σύμφωνα με το χαρακτήρα και το ήθος τους. Ο πίνακας αυτός φέρει την επιγραφή: «Classification des harmonies antiques selon leur caractère et leur usage» και παρουσιάζει τις αρμονίες, αφού τις χωρίζει στις τρεις γνωστές κατηγορίες: πρακτικές, ηθικές και θρηνώδεις.

98. Πλάτωνος, *Πολιτεία* Γ, 398e.

99. Αριστοτέλους, ό.π., 1340a, 42 εξ.

100. Πλουτάρχου, *Περί μουσικής*, 1136D, 14 και 19.

101. Πλάτωνος, ό.π.

102. Αριστοτέλους, ό.π., 1342b, 30-33.

103. Ό.π., 1340b, 5. Επίσης 1342b, 1-3.

104. Ό.π., 1342b, 12 και Αθήναιου, *Δειπνοσοφισταί* ΙΔ, 624b.

105. Αθήναιου, *Δειπνοσοφισταί*, ό.π., και Πλουτάρχου, ό.π.

106. Πλουτάρχου, *Περί μουσικής*, ό.π. και 1136F, 14.

107. Πρόκλου, *Υπόμνημα Πλατ. Αλκ.*, 198C.

108. Αριστοτέλους, ό.π. 1342b, 25.

109. Πλουτάρχου, *Περί μουσικής*, 1136E, 6.

110. Αθήναιου, *Δειπνοσοφισταί* ΙΔ, 625b.

111. Λουκιανός, *Αρμονίδης* Ι, 10-12.

112. Αριστοτέλους, *Προβλήματα* XIX, 48, έκδ. C. Janus, σελ. 109.

113. Αθήναιου, *Δειπνοσοφισταί* ΙΔ, 624f.

114. Ό.π., 624e.

κή ανάλυση των τρόπων που παρατίθεται εδώ διαβαθμισμένη από τις σύντονες (υψηλές) μελωδίες προς τις αντίθετες, τις ανειμένες. Η τοποθέτηση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία για τη σύγκριση που θα επακολουθήσει μεταξύ των ελληνικών τρόπων και των λειτουργικών ήχων.

Από την τεχνική, την ηθική και αισθητική θεώρηση του αρχαίου και μεταγενέστερου ελληνισμού επωφελείται κατάλληλα ο χριστιανισμός. Γνωρίζουμε ότι ο συμβολισμός και η αλληγορία, κατά τους χρόνους των μεγάλων αιρέσεων και το μεσαίωνα έπαιξαν σπουδαίο ρόλο και στα ζητήματα που αναφέρονται στη μουσική¹¹⁵. Θεωρητικοί και μουσικογράφοι, όπως ο Πλούταρχος, ο Αθήναιος, ο Κλεονείδης, ο Νικόμαχος, ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός, ο Βακχείος, ο Πορφύριος κ.ά., ταξινομούν και διαμορφώνουν τις αρχαίες αισθητικές αντιλήψεις, οι οποίες γίνονται δεκτές και στο μεσαίωνα μαζί με άλλες δοξασίες. Ενδιαφέρον ακόμη προκαλεί η επεξεργασία που δέχονται οι βασικές αυτές αρχές του ελληνισμού από τα συγκρητιστικά κινήματα των πρώτων χριστιανικών αιώνων. Ορισμένα από τα θέματα αυτά θα μας απασχολήσουν στο επόμενο κεφάλαιο.

Ωστόσο, εκείνο που πρέπει να υπογραμμιστεί εδώ είναι ότι η θεωρία του ήθους της μουσικής των αρχαίων έγινε αφορμή να διατυπωθούν διάφορες απόψεις, ορισμένες από τις οποίες είναι αντίθετες προς τους μεγάλους φιλοσόφους¹¹⁶. Δε μας ενδιαφέρει φυσικά η οποιαδήποτε ανάλυση του ζητήματος του ήθους στην ελληνική μουσική¹¹⁷. Δε θα μπορούσαμε όμως να πούμε το ίδιο πράγμα και για το γεγονός της μεταφοράς της αρχαίας αυτής μουσικής αντιλήψεως στους μεταγενέστερους χρόνους, το οποίο διαμορφώνει αισθητικά ολόκληρη τη μουσική πραγματικότητα και ιδιαίτερα το ζήτημα των μουσικών τρόπων¹¹⁸. Συγγραφείς που ασχολούνται ειδικά με τον τομέα αυτό δανείζονται τα θέματά τους από τους νεοπυθαγόρειους και νεοπλατωνικούς. Γνωστά ονόματα, όπως ο Πλωτίνος, ο Πρόκλος, ο Βοήθιος και ο χριστιανός Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης χρησιμοποιούν το ίδιο λεξι-

115. Πρβλ. Th. G  r  ld, *Les Pères de l'église*, σελ. 169.

116. Από τους συγγραφείς που επέκριναν τις θεωρίες αυτές είναι ο Σ  ξτος ο Εμπειρικός (γ' αιώνα μ.Χ.) και παλαιότερα ο Φιλόδημος Γαδάρων (α' αιώνα π.Χ.).

117. Σχετικά με τους   ρους ήθος και   τροπος βλ.   σα αναφέρει ο E. Wellesz, *A History*, σελ. 53, υποσ. 1.

118. Ο G. Reese στο   ργο του, *Music in the Middle Ages*, σελ. 44   ξ., μας δίνει μια προσεκτική ανάλυση του   ματος. Στη σελ. 45 ανάμεσα σε   λλα αναφέρει   τι οι   λληνες   χαν μια ανεπτυγμένη α  θηση της μελωδίας και π  πει να   χαν ανακαλύψει ηθικά χαρακτηριστικά στα διάφορα τονικά αποτελέσματα,   στόσο η σχέση ανάμεσα στο ήθος και τη μουσική   χει κάποιο μεταφυσικό χαρακτήρα. Για τον G. Reese,   π., σελ. 46, ο H. Abert (*Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig 1899)   δωσε μια πολύτιμη εργασία, στην οποία   μως το ήθος αποδίδεται σε μια ποικιλία   τρων παρά τονικών βαθμίδων. Για το   μα του ήθους   ψις στην ελληνική μουσική ο W.D. Anderson (*Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge 1966) προσφέρει μια σημαντική εργασία. Μια ενδιαφέρουσα θε  ρηση των ελληνικών   τρων πραγματοποιεί και ο J.Chailley, «Le mythe des modes grecs», σελ. 137-163, ο   ποιος αναφέρεται και στο ήθος των   τρων (σελ. 151-156).

λόγιο, ενώ δίνουν στα ζητήματα αυτά νέες διαστάσεις¹¹⁹.

Ιδιαίτερα όμως ενδιαφέρουσα είναι η συμπεριφορά του χριστιανισμού απέναντι στις δοξασίες αυτές στις οποίες, με τη μεσολάβηση των Πατέρων της Εκκλησίας, δίνει έναν ειδικό χαρακτήρα, ξεχωρίζοντάς τες από εκείνες των μη εκκλησιαστικών διδασκάλων¹²⁰. Έτσι είναι εύκολο να διαπιστωθεί ότι ο χριστιανισμός δέχεται την επίδραση της ελληνικής φιλοσοφίας, με τη διαφορά όμως ότι η πατερική σκέψη δίνει στα συμπεράσματά της ασιογραφική πλαισίωση¹²¹. Βέβαια οι επιλογές του χριστιανισμού δεν επεκτείνονται στις περιοχές του συγκρητισμού, όπως θέλει η σύγχρονη έρευνα¹²². Η βαθειά αντίθεση του χριστιανισμού στην ετερόδοξη γνώση με τη δυναμική συγγραφική δραστηριότητα των Πατέρων αποκλείει την άποψη αυτή. Άλλωστε η ίδια η πατερική διδασκαλία μας αποκαλύπτει ότι η μυθοποιημένη ελληνική κοσμολογία των ουρανίων σφαιρών στους γνωστικούς και η μαγική Ογδοάδα δεν έχουν καμιά σχέση με τη χριστιανική οκταηχία. Ειδικά η δεύτερη περίπτωση, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, είναι καταφανής παρέκκλιση από την ορθόδοξη διδασκαλία¹²³.

Από τους πρώτους εκκλησιαστικούς Πατέρες που μας δίνουν τη διαβεβαίωση ότι ο χριστιανισμός αντλεί, αλλά και διαφοροποιεί και αφομοιώνει τα επιτεύγματα της ελληνικής φιλοσοφίας, είναι ο Κλήμης ο Αλεξανδρέας¹²⁴. Ο ίδιος μας πληροφορεί ότι οι συμβολισμοί της Εκκλησίας επηρεάζουν τη διδασκαλία της γνωστικής Ογδοάδας¹²⁵, και, το κυριότερο, μας πιστοποιεί ότι η ηθική σημασία και ιδίως η πλατωνική ασκητική αντίληψη της μουσικής ακολουθεί τη ζωή του αληθινού γνωστικού, ο οποίος χρησιμοποιεί τη μελωδία «εις κατακόσμησιν ἡθους καὶ καταστολήν»¹²⁶. Έτσι ρυθμίζεται το επιθυμητικό, ιδιαίτερα όταν αποφεύγεται η περιττή και ποικίλη μουσική με τους θρηνώδεις, ἡδυπαθείς και βακχικούς τρόπους¹²⁷. Ο Κλήμης εμμένει στην κατάταξη των αρχαίων μελωδιών. Κάνει λόγο για την προέλευση των αρμονιών¹²⁸, ενώ δείχνει πως έχει και τεχνικές γνώσεις, όταν αναφέρει την αριστοξένη θεωρία των τρόπων. Συγκεκριμένα, παρατηρεί ότι «Ἐτι τῆς μουσικῆς παράδειγμα ψάλλον ὁμοῦ καὶ προφητεύων ἐκκείσθω Δαβὶδ ὕμνων

119. Το ἦθος και η μορφολογία του εκκλησιαστικού μέλους θα μας απασχολήσει στα επόμενα.

120. Πρβλ. Th. Gérold, μν. ἔργο, σελ. 169.

121. Th. Gérold, ὁ.π., σελ. 80.

122. Βλ. κεφ. 2.1. και 2.2.

123. Βλ. κεφ. 2.1.

124. Βλ. *ΒΕΠΕΣ* 7, τα Εισαγωγικά, σελ. 15, όπου αναφέρεται για τον Κλήμη ότι «Ἡ κυρία του προσπάθεια είναι να αντιπαρατάξῃ εἰς τὴν Ἑλληνικὴν φιλοσοφίαν χριστιανικὴν φιλοσοφίαν ἐκεῖθεν μὲν ἀντλούσαν, ἀλλ' αὐτοτελή και ὑπηρετικὴν τῶν χριστιανικῶν ιδεῶν» (Δ. Μπαλάνου, *Πατρολογία*, Αθήναι 1930, σελ. 130 ἐξ.).

125. Βλ. κεφ. 2.1.

126. *Στρωματεῖς* ΣΤ, XI, *ΒΕΠΕΣ* 8, σελ. 211, 20. Πρβλ. και Πλάτωνος, *Τίμαιος* 47d.

127. Ὁ.π., 25-27.

128. *Στρωματεῖς* Α, XVI, *ΒΕΠΕΣ* 7, σελ. 265, 40 και 266, 1-5.

τόν Θεόν ἑμμελῶς. Προσθήκει δέ εὖ μάλα τό ἐναρμόνιον γένος τῇ δωριστί ἁρμονία καί τῇ φρυγιστί τό διάτονον, ὡς φησιν Ἀριστόξενος»¹²⁹. Ομιλεῖ ἀκόμη για τις σωστές μελωδίες αφού στηρίζεται σε αἰσιογραφικά παραδείγματα¹³⁰. Στη συνέχεια, μας υποδεικνύει τις σῶφρονες ἀρμονίες και αποκλείει τις υγρές και χρωματικές που εἶναι ἀντίστοιχες με τις χαλαρές, συμποτικές και θεατρικές των ἀρχαίων¹³¹.

Στα ἴδια πλαίσια κινούνται και ἄλλοι Πατέρες της Εκκλησίας. Στην «Επιστολή πρὸς Μαρκελλίνον»¹³² του Μ. Αθανασίου σχολιάζεται η ἠθική σημασία της μουσικής κατὰ την ἔννοια της ἀρχαίας φιλοσοφίας. Ο Μ. Βασίλειος ομιλεῖ για τα ἐναρμόνια μέλη των ψαλμών, τη μορφωτική ἀξία της μελωδίας και για τα ἐξεζητημένα και ἡδυπαθῆ μέλη¹³³. Ἀκόμη γνωρίζει λεπτομερειακὰ την ἀρχαία ἀντίληψη για τη σύντονη και ἀνειμένη ἰδιότητα στους τρόπους¹³⁴, ἀναφέρεται στο χαρακτήρα του φρύγιου και δῶριου μέλους¹³⁵, στους ἀρμονικούς λόγους¹³⁶, στις θρηνώδεις μελωδίες¹³⁷ και τονίζει ἐπιγραμματικά να ἀποφεύγουμε «τὴν διεφθαρμένην μελωδίαν» και να ἐπιζητούμε «τὴν ἀμείνω καὶ εἰς ἄμεινον φέρουσαν»¹³⁸. Ο Γρηγόριος Νύσσης σχολιάζει με προσωπικό τρόπο τη σχέση του ἡθους με τη μουσική, υπογραμμίζοντας ὅτι το εὐάρμοστο ἐπιτυγχάνεται με τις μελωδίες που ἀποφεύγουν τις ἀκρότητες¹³⁹. Τέλος, ο Ἰωάννης ο Χρυσόστομος παρατηρεῖ ὅτι τα ἀσελγή ἀσματα «τοῖς τῆς ψυχῆς μέρεσιν ἐγγινόμενα, ἀσθενεστέραν αὐτὴν καὶ μαλακωτέραν ποιῶσιν»¹⁴⁰. Εἶναι αὐτονόητο ὅτι οἱ παρατηρήσεις των πατέρων δεν ἀφοροῦν τη θύραθεν ἀλλὰ την ἐκκλησιαστική μουσική.

Εἶναι γεγονός ὅτι η Εκκλησία δείχνει ἀδιάπτωτο και συνεχές ἐνδιαφέρον για τη ρύθμιση των θεμάτων της λειτουργικῆς μουσικῆς με βάση τις ἐλληνικές θεωρητικές προδιαγραφές και συγκεκριμένα την τεχνική των τρόπων¹⁴¹. Ἐτσι, ὑστερα ἀπὸ τις συγκεκριμένες πατερικές παρατηρήσεις ἐρχεται να προστεθεῖ η περίπτωση ἐνός τεχνικού ὅρου που χαρακτηρίζει ἰδιαίτερα την ἱστορία του λειτουργικοῦ μέλους. Πρόκειται για τὸ τροπάριον, που ὡς εἶδος της ὑμνογραφίας σημα-

129. *Στρωματεῖς* ΣΤ, ΧΙ, *ΒΕΠΕΣ* 8, σελ. 210, 28-31.

130. *Παιδαγωγός* Β, IV *ΒΕΠΕΣ* 7, σελ. 151, 10-15.

131. Ὁ.π., 16-22. Περισσότερα για τις ἀπόψεις του Κλήμη γύρω ἀπὸ τη μουσική βλ. Π. Χρήστου, «Τὸ ἄσμα τὸ καινὸν κατὰ Κλήμεντα Ἀλεξανδρέα», *Κλ* 9 (1977), σελ. 223-233.

132. κζ, *ΒΕΠΕΣ* 32, σελ. 26, 6-12.

133. Μ. Βασιλείου, *Εἰς τὸν Α΄ ψαλμόν* 1-2, *ΒΕΠΕΣ* 52, σελ. 11, 28-30 και 12, 33.

134. *Πρὸς τοὺς νέους* 8, *ΒΕΠΕΣ* 54, σελ. 206, 21-25.

135. Ὁ.π., σελ. 206, 23-26 και 208, 11-14.

136. *Εἰς τὸν ΚΘ΄ ψαλμόν* 1, *ΒΕΠΕΣ* 52, σελ. 54, 22.

137. Μ. Βασιλείου, *Περὶ ευχαριστίας* 6, *ΒΕΠΕΣ* 54, σελ. 44, 21-24.

138. *Πρὸς τοὺς νέους* 9, *ΒΕΠΕΣ* 54, σελ. 208, 6-9.

139. *Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν των ψαλμών* 1, 3, *PG* 44, 444B.

140. *Εἰς τὸν ΜΑ΄ ψαλμόν* 1, *PG* 55, 157.

141. Ο Σωζόμενος (*Εκκλησιαστική ἱστορία* 3, 16, *PG* 67, 1083) παρατηρεῖ ὅτι η ἐλληνική ποίηση καὶ μουσική με τὸν Εφραίμ, που στηρίζεται στα ἐλληνικά μέλη του Ἀρμονίου, εἰσβάλλει κυριολεκτικὰ στη συριακή παράδοση. Τὸ ἴδιο ἐπίσης πρέπει να συμβαίνει και με την ἐλληνική λειτουργική ὑμνογραφία, ὅπως μας μαρτυροῦν τα κείμενα των Γερωντικών.

δεύει ολόκληρη τη λειτουργική παράδοση και η σημασία του πηγάζει απευθείας από τις ελληνικές μουσικές περιοχές. Το τροπάριο είναι υποκοριστικό της λέξεως τρόπος¹⁴² και σημαίνει το μουσικό τρόπο ή ήχο¹⁴³. Κατά τον Ε. Bouvy ο όρος αυτός μέσα στην αρχαία ελληνική ποίηση αντιπροσωπεύει το ρυθμό και τη μελωδία¹⁴⁴. Πολύ πρώιμα στην ελληνική υμνογραφία με τη λέξη αυτή δηλώνονται τα εφύμνια της στιχολογίας των ψαλμών, όπως επίσης και αυτοτελείς στροφές που αποτέλεσαν τον πυρήνα για πιο σύνθετες υμνογραφικές μορφές¹⁴⁵. Αλλά ακόμη και σε πολύ μεταγενέστερες εποχές, όταν το υμνολόγιο ολοκληρώνεται πια, όλα εξαρτώνται από το τροπάριο. Αυτό δημιουργεί τα διάφορα συστήματα και τα είδη των λειτουργικών υμνογραφικών συνθέσεων, όπως είναι, λ.χ., οι κανόνες, τα κοντάκια, τα στιχηρά, τα ιδιόμελα, τα καθίσματα κ.ά.¹⁴⁶. Η ιστορία αυτή του τροπαρίου προδιαγράφεται με όσα χαρακτηριστικά μας αναφέρει η αφήγηση για τον αββά Παμβώ, σύμφωνα με την οποία οι χριστιανοί κάποτε θα αποξενωθούν από τα ιερά αναγνώσματα «γράφοντες τροπάρια καὶ ἑλληνικούς λόγους καὶ χυθήσεται ὁ νοῦς εἰς τρόπους καὶ εἰς τοὺς λόγους τῶν Ἑλλήνων»¹⁴⁷. Επίσης και σε άλλα Γεροντικά εναλλάσσονται οι όροι τροπάριο καὶ ἦχος¹⁴⁸. Ωστόσο δὲν πρέπει να αγνοηθεῖ η σημασία που λαμβάνει ο όρος στο λειτουργικό βιβλίο «Τροπολόγιο», την αρχαιότερη δηλ. υμνογραφική συλλογή της ελληνικής Εκκλησίας, με τη διευθέτηση των τρόπων ἢ τροπαρίων κατά τον κινητό και ακίνητο εορτολογικό κύκλο¹⁴⁹.

Αλλά η ίδια η τεχνική διάρθρωση των ἡχων σύμφωνα με τις βυζαντινές πηγές μας αποδεικνύει την ιδιαίτερη σχέση του συστήματος της οκταηχίας με το αρχαίο

142. Για τη λέξη τρόπος βλ. Βακχείου Γέροντος, *Εισαγωγή τέχνης μουσικής* 48, έκδ. C. Janus, σελ. 304, 1· «Τρόπος δέ τί ἐστί; Πλοκῆς ἑμμελοῦς σχῆμα». Ο τεχνικός αυτός όρος στους παλαιούς μουσικογράφους συγχέεται με τους όρους τόνος και αρμονία. Βλ. σχετικά Σ. Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαιδεία*, σελ. 327.

143. Ο Νικόδημος ο Αγιορείτης (*Εορτοδρόμιον*, Βενετία 1836, σελ. ιη') ακολουθεί την ερμηνεία του Ζωναρά σύμφωνα με την οποία η λέξη τροπάριο σημαίνει τη ρυθμοτεχνική και μελωδική διάταξη του ειρμού. Την ίδια περίπου ερμηνεία δέχεται και ο Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημῖν εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήναι 1890, σελ. 202, υποσημ. 764. Για τον Ε. Βαμβουδάκη, *Συμβολή*, σελ. η', ο υμνογραφικός αυτός όρος υποδηλώνει κάποιο πολύ περιορισμένης εκτάσεως μουσικό μέλος με ορισμένο τρόπο ή ήχο, ενώ για τον Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή ελληνικής ορθοδόξου υμνογραφίας*, Αθήναι 1949, σελ. η' η λέξη τροπάριο προήλθε «εκ του τρόπου=ήχου». Πρβλ. Ν. Τωμαδάκη, «Επί της ανάγκης της συντάξεως θησαυρού της λογίας βυζαντινής γλώσσης», *ΕΕΒΣ* 33 (1964), σελ. 8.

144. Ε. Bouvy, *Poètes et Mélodes*, σελ. 222. Σχετικά με τον όρο βλ. όσα αναφέρονται στο έργο των W. Christ - M. Paraniakas, *Anthologia graeca*, σελ. LXVIII. Βλ. επίσης, Κ. Μητσάκη, *Βυζαντινή υμνογραφία*, σελ. 72, όπου παρατίθεται και σχετική βιβλιογραφία.

145. Πρβλ. Κ. Μητσάκη, μν. έργο, σελ. 73.

146. Βλ. J.-B. Pitra, *Analecta sacra* I, σελ. V.

147. Βλ. κεφ. 3.2.

148. Ό.π.

149. Πρβλ. W. Christ - M. Paraniakas, ό.π., σελ. LXVIII και J.-B. Pitra, *Hymnographie*, σελ. 42, όπου αναφέρονται περισσότερα για τη λέξη τροπάριο.

τροπικό σύστημα. Έτσι, από την εποχή ακόμη των αλχημιστικών συγγραμμάτων του δ' αιώνα, οι ονομασίες πρώτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος, πλάγιος του πρώτου, πλάγιος του δευτέρου, βαρύς και πλάγιος του τετάρτου προέρχονται από τη διάταξη των οκτώ μελωδιών που ρυθμίζεται με βάση τη σύντονη ή ανειμένη διευθέτηση της ελληνικής θεωρίας¹⁵⁰. Το ίδιο πράγμα εκφράζουν και τα εγχειρίδια ψαλτικής του μεσαίωνα αναφέροντας ότι τα όνόματα: πρώτος, δεύτερος, τρίτος τέταρτος, πλάγιος του πρώτου κ.τ.λ. «βάσιμά εισιν καί οὐκ ὀνόματα»¹⁵¹ ή «οὐχί πρὸς ἀρίθμῃσιν ἡμῖν τῶν ἤχων τὰς σημασίας εἰσάγουσιν· ἀλλ' ἡ ποιὰ τοῦ μέλους φθογγή ἐκ τούτων παρίσταται»¹⁵². Συνεπώς οι δύο ομάδες των ήχων, οι κύριοι και οι πλάγιοι, δημιουργούνται στα πλαίσια της αρχαίας ελληνικής αισθητικής και τεχνικής αντιλήψεως, παρά τις πολλές διαφορές που μπορεί να επισημάνει κανείς ανάμεσα στο τροπικό σύστημα της ελληνικής και της λειτουργικής μουσικής. Η διαπίστωση αυτή ενισχύεται με όσα χαρακτηριστικά αναφέρει πάλι η θεωρία της ψαλτικής, που τονίζει ιδιαίτερα ότι κάθε ήχος έχει «τήν γνωριστικήν αὐτοῦ ἰδέαν»¹⁵³, η οποία «ὥσπερ τι χρώμα ἐστίν, ὃ χωρίζει ἕκαστον τῶν ἤχων ἀπὸ τῶν ἄλλων»¹⁵⁴. Η ιδέα, το χρώμα και η φύση¹⁵⁵ των ήχων, σύμφωνα με τη διατύπωση ονομαστών εκπροσώπων της ψαλτικής, είναι όροι που βασίζονται απευθείας στην αρχαία ελληνική αισθητική αντίληψη: «εὐθύς γάρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν»¹⁵⁶.

Εντελώς ξεχωριστή σημασία έχουν για το θέμα μας τα οκτώ επιγράμματα που συνοδεύουν το υμνογραφικό υλικό των οκτώ ήχων στις γνωστές λειτουργικές συλλογές της Οκτωήχου ή Παρακλητικής. Το περιεχόμενό τους στρέφεται γύρω από το χαρακτήρα και την ηθική σημασία κάθε ήχου και μας υπενθυμίζει την αρχαία ελληνική κατάταξη των μελωδιών. Φυσικά δε μας ενδιαφέρει η γραμματολογική εξέταση των στροφών αυτών. Η αξία τους όμως αυξάνει, αν ληφθεί υπόψη η παλαιότητά τους¹⁵⁷. Σύμφωνα λοιπόν με τα επιγράμματα, ο πρώτος ήχος είναι στη

150. Βλ. κεφ. 3.1.

151. Βλ. κώδικα Vat. Gr. 872, έκδ. L. Tardo, *L' Antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938, σελ. 165.

152. Βλ. χφ. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 222v.

153. Γαρβιήλ Ιερομονάχου, *Τι ἐστὶ ψαλτική*, έκδ. L. Tardo, ό.π., σελ. 197.

154. Ό.π.

155. Ό.π., σελ. 199· «Καὶ αὕτη ἐστίν ἡ τῶν κυρίων ἤχων φύσις».

156. Αριστοτέλους, *Πολιτικά* Θ, 1340a, 40. Για το ήθος των εκκλησιαστικών ήχων βλ. όσα αναφέρει ο Μητροπολίτης Διονύσιος Ψαριανός, «Η Θεοτόκος εν τη ορθοδόξω υμνωδίᾳ» (*Πόνημα εύγνωμον*, τιμητικός τόμος στο Βασίλειο Βέλλα), Αθήναι 1969, σελ. 321, υποστ. 13.

157. Βλ. χφ. ΑΓ. Α 249 (στο κεφ. 4.1.2.) και τον κώδικα Λέσβου, Λειμώνος 295. Για τα επιγράμματα της Οκτωήχου ο Κ. Σάθας, *Ιστορικόν Δοκίμιον περί θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών*, Βενετία 1878, σελ. ρνα', αναφέρει: «Εν τέλει ἑκάστου ήχου της προσημειωθείσης λειτουργικής βίβλου εύρηται εξάστιχον επίγραμμα ερμηνεύον σαφώς το εν τη ψυχῇ διεγειρόμενον αίσθημα ή ήθος υφ' ἑκάστης των εκκλησιαστικών τούτων αρμονιών. Κατά τήν παλαιάν αὐτήν

κατάταξη αξιολογικά πρώτος¹⁵⁸. Αυτό διευκρινίζεται καλύτερα στη θεωρία της ψαλτικής, όπου αναφέρεται ότι ο ήχος αυτός «ὡς πλειόνων περιεκτικός ἤπερ οἱ ἄλλοι, πρῶτος ἐκλήθη»¹⁵⁹. Ακόμη διατηρεῖ ιδιόμορφο μέλος, το οποίο «ὡς περ παρρησιασμένον τι καὶ γαυρόν ἐστι»¹⁶⁰. Εξάλλου, στον ήχο αυτό αποδίδονται τα ιδιώματα του αρχαίου δώριου τρόπου¹⁶¹. Στη συνέχεια ο δεύτερος ήχος, ηδονικός και μελιχρός, υπονοεῖ το χαρακτήρα του λυδίου τρόπου· ο τρίτος, άκομπος, απλός και ανδρικός, του φρύγιου· ο τέταρτος, πανηγυρικός, χορευτικός και μεγαλοπρεπής, του μιξολυδίου· ο πλάγιος του πρώτου, φιλοικτίρμων, θρηνώδης και διεγερτικός, του υποδώριου· ο πλάγιος του δευτέρου, ηδονικός και γλυκός, του υπολύδιου· ο βαρύς, απλός, ανδρώδης και ησυχαστικός, του υποφρύγιου και ο πλάγιος του τετάρτου, θελκτικός και ελκυστικός, του υπομιξολυδίου¹⁶².

Το χαρακτήρα των ήχων ξεχώριζαν και στην εποχή του Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου¹⁶³. Ο Θεόδωρος Πρόδρομος (ιβ' αι.) ομιλεί επίσης καθαρά για το ίδιο θέμα¹⁶⁴. Έτσι, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η τάση των εκκλησιαστικών μουσικών να αποδίδουν ιδιαίτερο χαρακτήρα ή ήθος στον κάθε έναν από τους λειτουργικούς ήχους απηχεί παλαιά παράδοση που συνδέεται με τον αρχαίο ελληνισμό.

Συμπερασματικά μπορεί να λεχθεί ότι η τεχνολογική διάθρωση και η μορφολογική συγκρότηση του συστήματος της λειτουργικής οκταηχίας και των αρχαίων ελληνικών τρόπων συγγενεύουν σε μεγάλο βαθμό. Η νέα θρησκεία, με έντονη τη σφραγίδα της πνευματικότητάς της, οδηγεί τη μουσική έκφραση της «έν πνεύματι καὶ ἀληθείᾳ» λατρείας του Θεού στις πρόσφορες γι' αυτήν ηθικές και τεχνικές αξίες του ελληνισμού¹⁶⁵. Έτσι, η λειτουργική μουσική εντάσσεται σε συγκεκριμένα ηθικά και παιδαγωγικά πλαίσια τυποποιώντας το περιεχόμενό της. Αυτό ακριβώς έγινε και στην «Πολιτεία» του Πλάτωνα, όπου οι αρμονίες (τρόποι ή ήχοι) ήταν καθορισμένες¹⁶⁶. Η τυποποίηση όμως αυτή στην Ορθόδοξη Εκκλησία αποκτά και

έρμηνειαν ὁ μὲν πρῶτος ἤχος εἶναι μεγαλοπρεπὴς καὶ σεμνός...». Βλ. και W. Christ - M. Paraniakas μν. ἔργο, σελ. CXXII, όπου αναφέρεται για το ήθος των αρχαίων αρμονιών και των οκτώ εκκλησιαστικών ήχων.

158. Βλ. *Παρακλητική, ἥτοι Οκτώηχος η μεγάλη*, έκδ. Μ. Σαλιβέρου, σελ. 66. Δημοσιεύσεις των επιγραμμάτων βλ. W. Christ - M. Paraniakas, μν. ἔργο, σελ. CXXII-CXXIV και L. Tardo, μν. ἔργο, σελ. 363 εξ. Βλ. επίσης L. Tardo, ὁ.π., σελ. 363, την υποσ. 1. Τα επιγράμματα δημοσιεύει και ο Χρυσάνθος, *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής*, Τεργέστη 1832, σελ. 145 εξ.

159. Γαβριήλ Ιερομονάχου, *Τι ἐστὶ ψαλτική*, έκδ. L. Tardo, μν. ἔργο, σελ. 197.

160. Ὁ.π.

161. Χρυσάνθου, ὁ.π.

162. Τα επιγράμματα βλ. στο τέλος κάθε ήχου των εντύπων λειτουργικών βιβλίων της Παρακλητικής. Τις συσχετίσεις των αρχαίων ονομάτων με τους οκτώ λειτουργικούς ήχους πραγματικοποιεί ο Χρυσάνθος, μν. ἔργο, σελ. 145 εξ.

163. Βλ. Κωνσταντίνου Πορφυρογενήτου, *Έκθεσις της βασιλείου τάξεως*, έκδ. A. Vogt, τομ. II, Paris 1939, σελ. 127. «Καὶ εἴθ' οὕτως λέγουσιν τὸν χορευτικὸν ἦχ. δ'».

164. Βλ. κεφ. 4.3.

165. Πρβλ. Ν. Μανουσίου, «Μαθηματικές, φιλοσοφικές και θεολογικές έννοιες...», σελ. 278.

166. Πρβλ. J. Chailley, *Histoire musicale*, σελ. 13 εξ.

ένα θεολογικό περιεχόμενο, κάτω από το ένδυμα των συμβολισμών και της λειτουργικής θεολογίας. Στα πλαίσια αυτά και με πλήρη αγιογραφική θεμελίωση, η πατερική σκέψη διατυπώνει τη θεολογική σημασία της λειτουργικής μουσικής. Το φυσικό επακόλουθο είναι η μορφοποίηση της υμνογραφίας μέσα σε ένα ιδιόμορφο και αυτόνομο μουσικο-λειτουργικό σχήμα και σύστημα, την οκταηχία.

2. ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ

Η οκταηχία συνδέεται στενά με ορισμένους συμβολισμούς που έχουν σχέση με το λειτουργικό τυπικό και τα στοιχεία του. Οι μουσικολόγοι, όπως είδαμε, στράφηκαν στις πλούσιες αριθμολογικές και μαγικές δοξασίες των γνωστικών και αναζήτησαν σ' αυτές τις συμβολικές βάσεις της οκταηχίας. Αγνοήθηκαν όμως οι πραγματικές προϋποθέσεις του λειτουργικού αυτού φαινομένου που ανάγονται στην ίδια την ορθόδοξη θεολογία.

Είναι γνωστή η τυπολογία της ογδός ημέρας. Στα πλαίσια της διδασκαλίας αυτής αναπτύσσονται οι πραγματικοί συμβολισμοί που έχουν σχέση με τη λειτουργική μουσική. Στους συμβολισμούς αυτούς οι αισθητές πραγματικότητες είναι εικόνες των νοητών¹. Έτσι, ο λειτουργικός κύκλος των οκτώ εβδομάδων εντάσσεται στην τυπολογία και στους συμβολισμούς της χριστιανικής διδασκαλίας και δε μιμείται οποιαδήποτε εξωτερική αντίληψη. Άλλωστε η Εκκλησία δείχνει έντονο ενδιαφέρον για να εξηγήσει τους διάφορους τύπους των συμβολισμών της λατρείας, που είναι φορτισμένοι με κάποιο νόημα και που κατέχουν σπουδαία θέση στη διαπαιδαγώγηση των πιστών². Πολλές από τις ομιλίες των Πατέρων εκφωνήθηκαν σε γιορτές του λειτουργικού έτους και σχολιάζουν εκτενώς τη σημασία τους, όπως, λ.χ., η μδ' ομιλία του Γρηγορίου Θεολόγου στη γιορτή των Εγκαινίων, η οποία έχει άμεση σχέση με το θέμα μας³.

Από μια άλλη άποψη οι μορφολογικές προϋποθέσεις της οκταηχίας συνιστούν ένα πολύ σημαντικό θέμα, στο οποίο όμως δεν έχει δοθεί η απαιτούμενη προσοχή. Η λειτουργική μουσική αναπτύσσεται σε μια ξεχωριστή ατμόσφαιρα και είναι η ωραιότερη έκφραση της βιωματικής ζωής των πιστών. Είναι γεγονός ότι η θεολογία αξιοποιεί, ενώ ταυτόχρονα μετασχηματίζει ορισμένες αρχαίες ελληνικές αισθητικές αντιλήψεις. Έτσι, με την πατερική διδασκαλία συντελείται η μορφοποίηση του λειτουργικού μέλους, το οποίο μαζί με τους συμβολισμούς συνθέτει το θεολογικό υπόβαθρο της οκταηχίας. Χωρίς αμφιβολία η τυποποίηση της μουσικής με τους περιορισμούς και τις αρχές του συστήματος των οκτώ μελικών σχηματισμών αποβαίνει και για έναν άλλο λόγο σπουδαία· επειδή διασφαλίζει την ψαλμωδία από τις ξένες επιρροές.

1. J. Daniélou, *Αγία Γραφή και Λειτουργία* (μτφρ. Κέντρου Βιβλικών Μελετών, Άρτος Ζωής), Αθήναι 1981, σελ. 20.

2. Ό.π. σελ. 7 και 20.

3. Βλ. κεφ. 2.2.

2.1. Ογδοάδα και ογδόη ημέρα

Η διδασκαλία των γνωστικών θεωρείται ότι συμβάλλει αποφαστικά στη διαμόρφωση των συμβολισμών, στα πλαίσια των οποίων παρουσιάζεται η οκταηχία⁴. Τα κεντρικά σημεία των συμβολισμών αυτών είναι: α) η υπερτάτη Ογδοάδα ως η υψίστη θεότητα· β) το όνομα του Δημιουργού Εβδομάδα από τη θέση του πάνω στους επτά ουρανούς⁵ και γ) ο όρος Σάββατο⁶.

Είναι γνωστή η προσπάθεια ορισμένων ερευνητών να αποδώσουν κάποια προχριστιανική σημασία στη διδασκαλία της Ογδοάδας, ιδιαίτερα μάλιστα των R. Reitzenstein και Th. Zahn⁷. Αλλά ο E. Werner, παρουσιάζει τη γνωστική διδασκαλία ως αιτία της διαμορφώσεως των λειτουργικών συμβολισμών που καλύπτει και το χώρο της μουσικής. Ο ίδιος συνδέει τη γνωστική και κατοπινή μαγική Ογδοάδα με την προχριστιανική φιλοσοφία⁸.

Αναλυτικότερα, κατά τον E. Werner, ο γνωστικισμός με έντονες νεοπυθαγόρειες επιδράσεις διαμορφώνει τη διδασκαλία της Ογδοάδας με βάση την πυθαγορική τετρακτύ. Ως πρώτη απόδειξη παρουσιάζεται ο απόκρυφος ύμνος των Πράξεων του Ιωάννου, όπου η Ογδοάδα ταυτίζεται με το Δημιουργό⁹. Ο Ειρηναίος, συνεχίζει ο E. Werner, ανάγει καθαρά την προέλευση της Ογδοάδας στους νεοπυθαγόρειους: «καί είναι ταύτην πρώτον καί ἀργέγονον Πυθαγορικήν Τετρακτύν, ἣν καί ρίζαν τῶν πάντων καλοῦσιν»¹⁰. Ο Ειρηναίος ακόμη μαζί με τον Κλήμη Αλεξανδρέα αναφέρονται στα μέλη της Ογδοάδας με τα εξής ιδανικά, όπως χαρακτηρίζονται, οκτώ πρόσωπα: Πατέρας, Νους, Λόγος, Φρόνηση, Σοφία, Δύναμις, Δικαιοσύνη, Ειρήνη¹¹. Τέλος, ο Ειρηναίος δίνει επίσης πληροφορίες για τη γνωστική θεογονία, στην οποία η μητέρα όλου του κόσμου είναι η Ογδόη. Με τα δεδομένα αυτά, καταλήγει ο E. Werner, οι εβραϊκές ονομασίες Σαβαώθ, Αδονάι κ.ά.

4. Ο E. Werner είναι ο εισηγητής της απόψεως αυτής. Τις κυριότερες δημοσιεύσεις του συγγραφέα αυτού βλ. στο κεφ. 1.1.

5. Βλ. Ειρηναίου, *Έλεγχος και ανατροπή της ψευδωνύμου γνώσεως* A, V, 2, *ΒΕΠΕΣ* 5, σελ. 103, 15-23.

6. Βλ. E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 43. Ο συγγραφέας αυτός χρησιμοποιεί χωρίο του Τερτυλλιανού, που ωστόσο είναι το ίδιο με του Ειρηναίου. Σχετικά με τον όρο Σάββατο στην εβραϊκή γλώσσα σημειώνουμε ότι είναι συνώνυμος με τον όρο Εβδομάδα. Πάνω σ' αυτό βλ. Γ. Γρατσέα, *Το Σάββατον εν Κουμράν και τη Κ. Διαθήκη*, Αθήναι 1971, σελ. 19.

7. Βλ. Δ. Τσάμη, «Η ογδόη ημέρα», σελ. 281, όπου και αναλυτική βιβλιογραφία.

8. Βλ. E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 381.

9. Ό.π., σελ. 380 και 393. Ωστόσο ο ύμνος των Πράξεων του Ιωάννου συνδέεται με την πρωτοχριστιανική ποίηση. Βλ. σχετικά Δ. Πάλλα, «Ο ύμνος των Πράξεων του Ιωάννου, κεφ. 94-97 (Παρατηρήσεις στην πρωτοχριστιανική ποίηση)», *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*, τόμ. 2, (Collection de l' Institut Français d' Athènes 93), Athènes 1956, σελ. 221 εξ.

10. Βλ. Ειρηναίου, *Έλεγχος* A, I, 1, *ΒΕΠΕΣ* 5, σελ. 95, 3-5.

11. Ό.π., σελ. 94, 1-4 και Κλήμεντος, *Στρωματείς* Δ, XXVI, *ΒΕΠΕΣ* 8, σελ. 105, 7-9. Πρβλ. και E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 394.

είναι παραφθορές ονομάτων της Π. Διαθήκης. Με όλα αυτά είναι συνυφασμένη και η ιδέα των ουρανών που έχει ανατολική προέλευση, όπως και η νεοπλατωνική αντίληψη του Δημιουργού.

Επίσης, ο E. Werner επισημαίνει την «εβδομάδα» που περιλαμβάνεται στις απόψεις του αιρετικού Βαλεντίνου και στις ακατάληπτες, όπως τις χαρακτηρίζει, συγκρητιστικές φαντασιώσεις των γνωστικών, που αναφέρονται στις περιγραφές του Τερτυλλιανού και του Ιππολύτου. Παρουσιάζει επίσης ως σημαντικές τις ιδέες του αιρετικού Μάρκου, σύγχρονου του Ειρηναίου, που αναφέρονται στα επτά μαγικά φωνήεντα (α, ε, η, ι, ο, υ, ω) σε συνδυασμό με τα τέσσερα στοιχεία (γη, αέρας, φωτιά, νερό) και τις αντίστοιχες ιδιότητες (ζεστό, κρύο, υγρό, ξηρό)¹². Τέλος, παραδέχεται ότι η ιδέα των επτά ή οκτώ μαγικών φωνηέντων σχετίζεται άμεσα με την έκφραση «επτά ουρανοί»¹³ του ψαλμού 19,1.

Η διδασκαλία των γνωστικών συνιστά ένα σύνδρομο φιλοσοφικών, ημερολογιακών, τελετουργικών και μουσικών αντιλήψεων. Τα θέματα που ασκούν ιδιαίτερη γοητεία στους γνωστικούς είναι: α) η πυθαγορική τετρακτύς, με την οποία αναλύεται ο μακρόκοσμος της φύσεως, όπως και ο μικρόκοσμος της μουσικής (*musica mundana*, *musica humana*)¹⁴, β) οι τετραχορδίες με την ογδόη νότα, γ) η τετράδα των στοιχείων με τις τέσσερις ιδιότητες και δ) οι πλανήτες με τα επτά φωνήεντα και τις ουράνιες σφαίρες. Έτσι, η Ογδοάδα ταυτίζεται με την υπερτάτη θεότητα και θεωρείται η κεφαλή της *musica mundana*¹⁵. Ωστόσο, όλα τα παραπάνω στοιχεία χρησιμοποιούνται ευρύτατα για την επεξεργασία της απόκρυφης κοσμολογίας των γνωστικών¹⁶. Επίσης, οι μαγικοί πάπυροι και συγκεκριμένα το «Όγδοο βιβλίο του Μωυσέως»¹⁷, με τις επωδές των φωνηέντων ως επίκληση της Ογδοάδας, συνδέονται με τους επτά ή οκτώ τρόπους της μουσικής ή υποδεικνύουν τις οκτώ νότες της κοσμικής οκτάβας¹⁸.

12. Βλ. Ειρηναίου, *Έλεγχος* Α, XVII, 1, *ΒΕΠΕΣ* 5, σελ. 132 και Ιππολύτου, *Έλεγχος κατά πασών των αιρέσεων* ΣΤ, 23 εξ., *ΒΕΠΕΣ* 5, σελ. 293.

13. E. Werner, ό.π., σελ. 395. Εδώ ο ίδιος μελετητής αναφέρει ότι τα νήπια χρησιμοποιούν τα φωνήεντα ως τύπο προσευχής σύμφωνα με τον ψαλμό 8, 3. Έτσι εάν συγκριθούν τα παραπάνω γνωστικά δόγματα με την ερμηνεία του Latif στον ψαλμό 29, θα παρατηρηθεί μια εκπληκτική ομοιότητα.

14. Σχετικά με τους όρους αυτούς βλ. το έργο του Βοήθιου, *Institutione musica, libri quinque*, έκδ. G. Friedlein, σελ. 187. Πρβλ. E. Wellesz, *A History*, σελ. 51, J. Chailley, *Histoire musicale*, σελ. 18 και G. Reese, *Music in the Middle Ages*, σελ. 118.

15. E. Werner, ό.π., σελ. 397.

16. Ό.π.

17. Βλ. K. Preisendanz, *Papyri graecae magicae* II, Stuttgart 1974, σελ. 120 εξ.

18. Πρβλ. Ch. Em. Ruelle, «Le chant des sept voyelles grecques d'après Démétrius et les papyrus de Leyde», *RÉG* II (1889), σελ. 38-44. Σύμφωνα με το Δημήτριο Φαληρέα (ό.π., σελ. 38) «Έν Αιγύπτω δέ καί τούς θεούς ύμνοῦσι διά τῶν ἐπτά φωνηέντων οἱ ἱερεῖς, ἐφεξῆς ἡχοῦντες αὐτά καί ἀντί αὐλοῦ καί ἀντί κιθάρας, τῶν γραμμάτων τούτων ὁ ἦχος ἀκούεται ὑπ' εὐφωνίας· ὥστε ὁ ἐξαιρῶν τήν σύγκρουσιν οὐδέν ἄλλο ἢ μέλος ἀτεχνῶς ἐξαιρεῖ τοῦ λόγου καί μοῦσαν». Βλ. επίσης

Όλες οι παραπάνω αντιλήψεις των γνωστικών δεν ξεκαθαρίζουν, κατά τον E. Werner, πλήρως τη σπουδαιότητα της Ογδοάδας για τη μουσική. Αλλά για τον ίδιο μελετητή ο Τερτυλλιανός, με τις πληροφορίες του για το Θεό Δημιουργό και το θρόνο του πάνω από τους επτά ουρανοί, για το Σάββατο και για την εβδομαδιαία φύση της διαμονής της Ογδοάδας, προσφέρει το πρώτο θετικό συμπέρασμα¹⁹. Ο ημερολογιακός όρος Σάββατο σχετίζεται άμεσα με τις πυθαγορικές κοσμολογικές ιδέες και το σημειτικό ημερολόγιο. Με το ημερολόγιο ήταν συνυφασμένες οι αντιλήψεις: α) των επτά πνοών, στις οποίες αντιστοιχούσε ένας θεός, ενώ εδέσποζε η υψίστη θεότητα, και β) της πεντηκοστής με τον εβδομαδιαίο κύκλο. Έτσι, ο ημερολογιακός συμβολισμός επιξεί στον ιουδαϊσμό και στο χριστιανισμό, ενώ οι γνωστικοί μεταβάλλουν αυτές τις αντιλήψεις. Στα πλαίσια αυτά, συμπεραίνει ο E. Werner, δημιουργείται η λειτουργική Οκτώηχος, μια συλλογή ύμνων για τις οκτώ Κυριακές της Πεντηκοστής. Το βιβλίο αυτό είναι ένδειξη ότι η λειτουργική, το ημερολόγιο και η μουσική έχουν βρεθεί σε μια αδιάσπαστη παλαιά συγγένεια χιλίων περίπου ετών²⁰.

Σε αντίθετα συμπεράσματα μας οδηγεί η διδασκαλία της ογδός ημέρας, με την οποία αποδεικνύεται ότι οι αντιλήψεις της αποκρυφολογίας δεν επηρεάζουν καθόλου τους συμβολισμούς της ορθοδόξου λατρείας. Έτσι, η λύση για τις συμβολικές προϋποθέσεις της οκταηχίας πρέπει να αναζητηθεί κατευθείαν στην ορθόδοξη θεολογία²¹.

Δεν είναι καθόλου σύμπτωση ότι η οκταηχία δημιουργήθηκε σ' ένα χώρο ό-

του ίδιου συγγραφέα, «Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques, esquisse historique», στο *Congrès international d'histoire de la musique*, Paris 1900, σελ. 15-27. Μια μουσική ανάλυση του τραγουδιού των επτά φωνηέντων βλ. E. Poirée, «Chant des sept voyelles, analyse musicale», *Congrès international d'histoire de la musique*, Paris 1900, σελ. 28-38. Πρβλ. επίσης H. Leclercq, «Alphabet vocalique de Gnostiques», *DACL* 1, σελ. 1268 - 1288. Περισσότερα για το θέμα αυτό βλ. E. Wellesz, *A History*, σελ. 64 εξ. Ο E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 381, αναφέρεται στους παραπάνω συγγραφείς, προκειμένου να στηρίξει τις απόψεις του.

19. E. Werner, ό.π., σελ. 381.

20. E. Werner, ό.π., σελ. 382. Βλ. περιληπτικά τις απόψεις αυτές του Werner για την Οκτώηχο στο έργο, «Musical Tradition...», *YS II* (1971), σελ. 165 εξ. Εδώ (σελ. 165, ύποσ. 5) ο ίδιος συγγραφέας παρατηρεί ότι στο άρθρο της M. Stöhr, «Oktoechos», *MGG* 9, σελ. 1918-1920, δεν διευκρινίζεται η έννοια του όρου των οκτώ ψαλμικών τόνων και δεν αναφέρεται η ημερολογιακή σημασία της Οκτώηχου.

21. Βλ. N. Egender, «Célébration du dimanche», σελ. 23, όπου αναφέρεται ότι ο συμβολισμός της ογδός είναι πιθανόν ότι σχετίζεται με το λειτουργικό βιβλίο Οκτώηχος και το μουσικό σύστημα της οκταηχίας. Πρβλ. H. Seppälä, *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*, *Acta musicologica fennica* 13, Helsinki 1981, σελ. 40. Εδώ παρατηρείται ότι ο αριθμός οκτώ έχει μια ιδιαίτερη σημασία στη χριστιανική σκέψη, όπου η ογδόη ημέρα είναι της Αναστάσεως και ότι η οκταδική περίοδος είναι συχνά ένα μέτρο για τις ακολουθίες. Χωρίς να προσθέτει βέβαια τίποτε περισσότερο στην έρευνα των θεολογικών προϋποθέσεων και των συμβολισμών που δημιουργούν την οκταηχία, η παραπάνω ερευνήτρια είναι η μόνη από τους ξένους μουσικολόγους που δέχεται την άποψη αυτή.

που αναπτύχθηκε από τους αντιοχειανούς συγγραφείς ιδιαίτερα η τυπολογική ερμηνεία²². Η μέθοδος αυτή δε χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τους εκκλησιαστικούς συγγραφείς και δεν οφείλεται αποκλειστικά σ' αυτούς. Τη συναντάμε στην Π. Διαθήκη και ιδιαίτερα στην Κ. Διαθήκη, όπου ολόκληρη η Π. Διαθήκη εκλαμβάνεται να προτυπώνει το έργο του Κυρίου που συντελέστηκε για τη σωτηρία του κόσμου²³. Έτσι, γεγονότα που αφορούσαν τους Εβραίους της Π. Διαθήκης θεωρούνταν από τους πιστούς της Εκκλησίας ότι «τυπικῶς συνέβαιναν ἐκείνοις, ἐγγραφή δὲ πρὸς νοθεσίαν ἡμῶν, εἰς οὓς τὰ τέλη τῶν αἰώνων κατήντηκεν»²⁴. Αλλά για το θέμα αυτό έρχονται να μας βοηθήσουν οι νεότερες γραμματολογικές έρευνες, οι οποίες μας παρέχουν άφθονο και συστηματικά επεξεργασμένο ερευνητικό υλικό²⁵.

Η τυπολογία της ογδός ημέρας διαμορφώνεται έμμεσα από ορισμένα χωρία της Π. Διαθήκης. Αναφέρουμε, π.χ., τις ψαλμικές επιγραφές και τον ψαλμό 118 που συνδέθηκαν ιδιαίτερα με το θέμα της οκταηχίας. Εξαιτίας ίσως της αοριστίας τους οι επιγραφές 6 και 12 παρουσιάζονται πιο πρόσφορες για την τυπολογική ερμηνεία. Έτσι, με αφορμή τη θεολογία της ογδός ημέρας των Καππαδοκών Πατέρων που αφορμάται κυρίως από τις παραπάνω επιγραφές, ολοκληρώνεται η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα διδασκαλία της Εκκλησίας για το χρόνο. Σύμφωνα με αυτή η ογδόη είναι η ημέρα του Κυρίου, η αγία Κυριακή, η τιμημένη με τη Ανάσταση του Κυρίου²⁶, η «δι' έαυτῆς ἐμφανίζουσα τήν μετά τόν χρόνον τοῦτον κατάστασιν, τήν άπαυστον ἡμέραν, τήν άνέσπερον, τήν άδιάδοχον, τόν άληκτον ἐκείνον καί άγήρω αἰώνα»²⁷. Το θέμα αυτό επεξεργάζονται πολλοί εκκλησιαστικοί συγγραφείς που ασχολούνται με την τυπολογία της ογδός ημέρας²⁸.

Τα πιο χαρακτηριστικά χωρία της τυπολογίας της ογδός ημέρας από την Π. Διαθήκη είναι τα σχετικά με τα οκτώ πρόσωπα που σώθηκαν από τον κατακλυσμό²⁹, με την εντολή της περιτομής των αρρένων στην ογδόη ημέρα³⁰ και με το Δαβίδ ως όγδοο υιό του Ιεσσαί³¹. Τα χωρία της Κ. Διαθήκης είναι: η Α' Πέτρ 3, 20-21 και Β' Πέτρ 2,5 που αναφέρονται στην Κιβωτό του Νώε με τις οκτώ ψυχές των διασωθέντων· το Μθ 5, 3 εξ. με τους οκτώ μακαρισμούς και το Πρ 2, 1 εξ. με την Πεντηκοστή που σχηματίζεται αφού προστεθεί στο τέλος των επτά εβδομάδων η μονάδα, δηλαδή η ογδόη ($7 \times 7 + 1 = 50$). Από τα απόκρυφα

22. Πρβλ. Δ. Τσάμη, «Η ογδόη ημέρα», σελ. 287.

23. Ό.π.

24. Ό.π.

25. Σχετική βιβλιογραφία βλ. Δ. Τσάμη, ό.π.

26. Μ. Βασιλείου, *Εἰς τὴν Εξαήμερον* Β, 8, *ΒΕΠΕΣ* 51, σελ. 204, 14.

27. Μ. Βασιλείου, *Περὶ τοῦ Αγίου Πνεύματος* ΚΖ, 66, *ΒΕΠΕΣ* 52, σελ. 288, 17-19.

28. Περισσότερα βλ. Δ. Τσάμη, «Η ογδόη ημέρα». Πρβλ. Ν. Egender, «Célébration du dimanche», σελ. 14 εξ.

29. Γεν 7, 13.

30. Γεν 17, 11 και 21, 4. Επίσης Λευίτ 12, 13· 14, 10· 15, 14 και 19. Ακ 2, 21. Πρ 7, 8. Φιλ 3, 5.

31. Α' Βασ 16, 1-13 και 17, 12-14.

είναι ενδιαφέρουσες οι περιπτώσεις της Επιστολής των Αποστόλων, 17 με την ογδόη ως ημέρα Κυρίου, αντιγνωστικού χαρακτήρα, και οι γνωστές μας Πράξεις του Ιωάννου, 95 με το «... Ὁγδοάς μία ἡμῖν συμπάλλει»³².

Η διδασκαλία της Ογδοάδας όπως και της ογδότης ημέρας επιζητεί την ίδια αγιογραφική στήριξη³³. Έτσι, με βάση τη σημασία και το συμβολισμό της ογδότης ημέρας ως τύπου του μέλλοντος αιώνας στον φρθόδοξο χώρο, ο γνωστικισμός, με τις κοσμολογικές του ερμηνείες και την Ογδοάδα, είναι μια εμφανής παρέκκλιση από το πνεύμα των Πατέρων και της Εκκλησίας. Συνεπώς αποκλείεται οι λειτουργικοί συμβολισμοί, όπως λ.χ. ο εορτολογικός κύκλος των οκτώ εβδομάδων και η οκταηχία, να έχουν σχέση με οποιαδήποτε προχριστιανική ή και γνωστική Ογδοάδα. Αυτό φαίνεται καλύτερα από τους συμβολισμούς που αναπτύσσονται στην ορθόδοξη και αιρετική διδασκαλία.

Η διδασκαλία της ογδότης ημέρας έχει αρχή καθαρά χριστιανική³⁴. Η Κυριακή, με κέντρο την Ανάσταση του Χριστού, αντικαθιστά το Σάββατο, προέρχεται από τη λατρευτική ζωή και την εμπειρία της Εκκλησίας και παίρνει στο χριστιανικό εορτολόγιο εξέχουσα θέση. Είναι η ογδόη και η πρώτη³⁵. Η αντικατάσταση της εβδόμης ημέρας από την ογδόη εκφράζει συμβολικά τη διαδοχή του πνεύματος του ιουδαϊσμού από το χριστιανισμό³⁶. Ο εριθμός οκτώ περιέχει τη δύναμη της Αναστάσεως και είναι τύπος του κόσμου «τῆς καινῆς ζωῆς»³⁷. Έτσι, ο συμβολισμός της ογδότης ημέρας αποκτά εσχατολογικό και μεταφυσικό χαρακτήρα και εκφράζει την αιωνιότητα. Το χαρακτηριστικό γνώρισμα της διδασκαλίας αυτής, όπως παρουσιάζεται στην εκκλησιαστική γραμματεία, είναι η ευρεία αγιογραφική της βάση³⁸. Τελικά, η ογδόη είναι η βασιλεία του Θεού, η αιωνιότητα, το σύμβολο της δευτέρας παρουσίας και της μελλοντικής κρίσεως, επειδή η ογδόη ημέρα βρίσκεται έξω από την ανακύκληση των επτά ημερών της εβδομάδας και συνεπώς έξω από τη συμβατική έννοια του ανακυκλούμενου χρόνου. Σύμφωνα με όλα αυτά η σωτηριολογική προοπτική της ογδότης ημέρας στη θεολογία της Εκκλησίας είναι η ιστορική διαδοχή με τον ανακυκλούμενο χρόνο. Ο εβδοματικός δηλαδή χρόνος με τη ανακύκληση μιμείται την τελειότητα του αιώνας και εκφράζει την προσμονή της πληρώσεώς του με την ογδόη ημέρα, τη βασιλεία του Θεού³⁹. Έτσι, η ανακύκληση θεωρείται ως χρόνος προετοιμασίας και εσωτερικής πορείας του θεουμένου ανθρώπου, ως προσώπου και ως μέλους του πληρώματος της Εκκλησίας. Με τα παιδαγωγικά χαρακτηριστικά του ανακυκλούμενου χρόνου, ο πιστός προπαρασκευάζεται συνεχώς για το μέλ-

32. Περισσότερα βλ. Α. Τσάμη, «Η ογδόη ημέρα», σελ. 289 εξ.

33. Βλ. Α. Τσάμη, ό.π., σελ. 311 εξ.

34. Βλ. J. Daniélou, μν. έργο, σελ. 272.

35. Ιουστίνου, *Διάλογος* 138, 1, *ΒΕΠΕΣ* 3, σελ. 335, 25-27.

36. Βαρνάβα, *Επιστολή* XV, 8-9, *ΒΕΠΕΣ* 2, σελ. 240, 28-32. Πρβλ. J. Daniélou, ό.π.

37. Ωριγένους, *Εις ψαλμούς*, *ΒΕΠΕΣ* 15, σελ. 247, 10-12.

38. Βλ. λ.χ. Μ. Βασιλείου, *Εις την Εξαήμερον* Β, 8, *ΒΕΠΕΣ* 51, σελ. 204, 6 εξ.

39. Βλ. Α. Τσάμη, *Η πρωτολογία του Μεγάλου Βασιλείου*, σελ. 57.

λον και ζει εσχατολογικά το παρόν⁴⁰. Η ροή αυτή του χρόνου εκφράζεται με το εορτολόγιο του εκκλησιαστικού έτους και ιδιαίτερα με το λειτουργικό κύκλο των οκτώ εβδομάδων που σχετίζεται άμεσα με την οκτάηχη αναστάσιμη υμνογραφία⁴¹.

Η γνωστική Ογδοάδα διαμορφώνεται τον ίδιο ακριβώς καιρό που αναπτύσσεται η τυπολογία της ογδότης ημέρας από την ορθόδοξη διδασκαλία⁴². Οι συμβολισμοί της Ογδοάδας αποδεικνύουν ότι η σημασία της διδασκαλίας αυτής στο γνωστικισμό δεν πρέπει να είναι προχριστιανική. Οι γνωστικοί βέβαια χρησιμοποιούν πολλά στοιχεία από την αστρονομία και τους νεοπυθαγόρειους, αλλά η βάση των θεμάτων τους είναι χριστιανική. Έτσι, ο γνωστικισμός δίνει νέα προοπτική στην ιστορική διαδοχή της θεολογίας της Εκκλησίας με την αντίληψη των υπερκειμένων σφαιρών⁴³. Η Ογδοάδα είναι η σφαίρα των απλανών αστέρων σε αντίθεση προς τη σφαίρα των πλανητών⁴⁴. Οι επτά πλανητικές σφαίρες, κάτω από την επιρροή των κοσμοκρατόρων και των αρχόντων, καταδυναστεύουν τον άνθρωπο με την ειμαρμένη. Αντίθετα, στην περιοχή του ουρανού των απλανών αστέρων υπάρχει ο χώρος της αφθαρσίας⁴⁵. Η ψυχή του ανθρώπου σώζεται με τη μεταφορά της στην αιώνια σφαίρα των άστρων. Εδώ φαίνεται καθαρά ότι τη θέση της σωτηριολογίας και της ιουδαίο-χριστιανικής εσχατολογίας της ογδότης ημέρας με τη μέλλουσα βασιλεία την παίρνει η αστρολογική αντίληψη του επάνω κόσμου. Άσχετα δηλαδή με τη διαφοροποίηση του γνωστικισμού από την ουσία της ορθοδόξου διδασκαλίας τα εξωτερικά γνωρίσματα παραμένουν χριστιανικά. Συνεπώς, η γνωστική διδασκαλία αναμιγνύει το χριστιανικό λεξιλόγιο με κάθε είδους φιλοσοφικές και μαγικές ιδέες. Αυτό το βλέπουμε καθαρά στις θεωρίες του Βαλεντίνου, όπου η χριστιανική ορολογία αναμιγνύεται με άλλες αντιλήψεις, όπως, λ.χ., οι μέρες της εβδομάδας και η Ογδοάδα⁴⁶. Παράλληλα, το αποκαλυπτικό στοιχείο στην κοσμολογία και στη μεταφυσική των γνωστικών αφορμάται αποκλειστικά από τη λειτουργική προοπτική της ογδότης ημέρας. Η σημαντική αυτή διαπίστωση στηρίζεται στις πληροφορίες που μας δίνει ο Κλήμης ο Αλεξανδρέας για το γνωστικό Θεόδοτο· «Ἡ μὲν οὖν τῶν πνευματικῶν ἀνάπαυσις ἐν κυριακῇ, ἐν ὀγδοάδι, ἢ κυριακῇ ὀνομάζεται, παρά τῇ μητρὶ, ἐχόντων τὰς ψυχὰς, τὰ ἐνδύματα, ἄχρι συντελείας, αἱ δὲ ἄλλαι πισταὶ ψυχαὶ παρά τῷ Δημιουργῷ, περὶ δὲ τὴν συντέλειαν ἀναχωροῦσι καὶ αὗται εἰς ὀγδοάδα»⁴⁷. Εδώ η Κυριακή, δημιούργημα του χριστιανισμού και

40. Ό.π.

41. Περισσότερα για τον κυκλικό χρόνο και την ογδοάδα, βλ. Δ. Τσάμη, ό.π., σελ. 53 εξ.

42. J. Daniélou, μν. έργο σελ. 274.

43. Ό.π. σελ. 274-275.

44. Ωριγένους, *Κατά Κέλσου* ΣΤ, XXII, *ΒΕΠΕΣ* 10, σελ. 75, 28 εξ.

45. Πρβλ. J. Daniélou, μν. έργο, σελ. 274 και Δ. Τσάμη, «Η ογδότη ημέρα», σελ. 283.

46. Ειρηναίου, *Έλεγχος* Α, V, 3, *ΒΕΠΕΣ* 5, σελ. 103, 24-36.

47. Κλήμεντος Αλεξανδρέως, *Εκ των του Θεοδότου επιτομαί*, *ΒΕΠΕΣ* 8, σελ. 332, 31 εξ.

διακριτικό του σημείο, αλλάζει περιεχόμενο. Ο εσχατολογικός δηλαδή συμβολισμός της ογδόης ημέρας μεταβάλλεται σε κοσμολογικό της Ογδοάδας⁴⁸. Σε τελική ανάλυση, ο νεοπυθαγορισμός, με τη πλούσια και εντυπωσιακή διατύπωση των σχέσεων στις κοσμολογικές, ανθρωπολογικές και μουσικές περιοχές, είναι μια μόνιμη πηγή αντίληψης για τους γνωστικούς. Εξίσου όμως τους ενδιαφέρουν οι λειτουργικοί συμβολισμοί και η σωτηριολογία της Εκκλησίας. Από τα θέματα αυτά, αφού τα μετέβαλαν ολότελα μαζί με άλλες ανατολικές αντιλήψεις, δημιουργούν τη διδασκαλία τους, η οποία στη βάση της περιφρονεί την ιστορία και ταυτόχρονα αρνείται κάθε αξία στον παρόντα κόσμο. Οι δύο χαρακτηριστικές αυτές θέσεις εκφράζουν τη διαφοροποίηση των γνωστικών απέναντι στο χριστιανισμό και στον ελληνισμό⁴⁹.

Φαίνεται λοιπόν πως δεν είναι δυνατό να συσχετιστεί η γνωστική ή μαγική Ογδοάδα με τους συμβολισμούς και την οκταηχία της χριστιανικής υμνογραφίας⁵⁰. Δεν ευσταθεί ακόμη η άποψη ότι οι γνωστικοί, ως γέφυρα, μετέφεραν στην Εκκλησία πολλές ειδωλολατρικές συνήθειες⁵¹. Ιδιαίτερα η οκταηχία δημιουργείται στα πλαίσια της θεολογίας της ογδόης ημέρας και συγκεκριμένα μετά την καθοριστική γι' αυτή τη διδασκαλία διατύπωση των πατέρων του δ' αιώνα. Ακόμη, σχετίζεται άμεσα με την παιδαγωγική αξία της Κυριακής. Η λειτουργική σημασία της Κυριακής συνίσταται στο ότι καλλιεργεί στους πιστούς την εσχατολογική προσδοκία⁵². Αυτό επιτυγχάνεται με το λειτουργικό τυπικό και την οκτάηχη υμνογραφία του εορτολογικού κύκλου. Πάνω στη βάση αυτή δημιουργούνται οι οκτώ ενότητες των τροπαρίων με το ίδιο θέμα, το αναστάσιμο. Ο εκφραστής και ο συντονιστής αυτού του πνεύματος της Ορθοδοξίας είναι ο Ιωάννης Δαμασκηνός, στον οποίο η παράδοση επίμονα αποδίδει την Οκτώηχο. Την καινή κτίση, την «ογδόη ημέρα», επιχειρεί να εκφράσει με τον «υψηλό» χαρακτήρα και την όλη τεχνική της και η εικονογραφία της Ορθοδόξου Εκκλησίας⁵³. Και οι δύο λειτουργικές τέχνες λοιπόν, μουσική και ζωγραφική, τροφοδοτούνται από τους ίδιους συμβολισμούς και εμπνέονται από το ίδιο θεολογικό πνεύμα. Μια ακόμη απόδειξη έρχεται να προστεθεί για την ευρύτερη χρήση των

48. Πρβλ. J. Daniélou, ό.π., σελ. 275-76. Έδώ ακριβώς εντοπίζεται η παρέκκλιση της γνωστικής από τη χριστιανική διδασκαλία.

49. Βλ. Δ. Τσάμη, «Η ογδόη ημέρα», σελ. 285, όπου παρατίθεται και η σχετική βιβλιογραφία για τη γνωστική διδασκαλία περί χρόνου.

50. Σχετικά με το θέμα αυτό βλ. Π. Χρήστου, «Η γένεσις του κοντακίου», σελ. 317. Ο συγγραφέας αυτός θεωρεί παράδοξο τον ισχυρισμό του Wegner ότι η Οκτώηχος διαμορφώθηκε κάτω από την επίδραση της γνωστικής Ογδοάδας.

51. Πρβλ. Π. Τρεμπέλα, *Αρχαί και χαρακτήρ*, σελ. 90 εξ. και Δ. Δρίτσα, *Η ποίηση των Γνωστικών*, Αθήναι 1979. Ο G. Groningen (*First Century Gnosticism: Its Origins and Motifs*, Leiden 1967, σελ. 103-5) δε δέχεται επιδράσεις του γνωστικισμού στην Εκκλησία.

52. Βλ. κεφ. 2. 2.

53. Βλ. Δ. Τσελεγγίδη, *Η θεολογία της εικόνας και η ανθρωπολογική σημασία της*, Θεσσαλονίκη 1984, σελ. 70, όπου και σχετική με το θέμα αυτό βιβλιογραφία.

συμβολισμών της ογδόης ημέρας στη ζωή της Εκκλησίας. Σύμφωνα με τις νεότερες λειτουργικές έρευνες, η ορθότερη νηστεία είναι η των οκτώ εβδομάδων⁵⁴. Πάνω σ' αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό ότι ο Ιωάννης Δαμασκηνός υπεραμύνεται της νηστείας των οκτώ εβδομάδων⁵⁵.

2.2. Ο λειτουργικός κύκλος των οκτώ εβδομάδων

Η οκταηχία της ελληνικής υμνογραφίας συνδέεται στενά με το λειτουργικό κύκλο των οκτώ εβδομάδων που διαμορφώνεται κατά την περίοδο της Πεντηκοστής. Οι ερευνητές συσχέτισαν τη διάταξη αυτή των ύμνων του λειτουργικού τυπικού με το αρχαίο βαβυλωνιακό ημερολόγιο. Με τον τρόπο αυτό προσπάθησαν να στηρίξουν και να επεκτείνουν τις θεωρίες τους που αναφέρονται στην εβραϊκή προέλευση των οκτώ ήχων.

Το αρχαίο ημερολόγιο ήταν σε χρήση περίπου το 1^ο αιώνα π.Χ. στους Σημίτες¹. Αποτελείται από επτά περιόδους των επτά εβδομάδων, στις οποίες προστίθεται μία μέρα. Το σύνολο των ημερών κάθε περιόδου δίνεται με την αριθμητική σχέση $7 \times 7 + 1$, που ισούται με πενήντα μέρες.

Το αρχαϊκό ημερολόγιο, τα οκτάπτυχα υμνογραφήματα των Χετταίων και οι επιγραφές των ψαλμών για την ογδόη θεωρήθηκαν σημαντικά στοιχεία. Έτσι διατυπώνεται η άποψη ότι η ιδέα των οκτώ ήχων χωρίς αμφιβολία γεννήθηκε στη Μεσοποταμία². Το φαινόμενο αυτό δηλαδή είναι πολύ πιθανόν ότι προήλθε από κάποια συγχώνευση κοσμολογικών ιδεών και συγκεκριμένα της αντιλήψεως της πεντηκονταετούς εποχής με τελετουργικές και ημερολογιακές διατυπώσεις: «Μετά την πτώση των μεγάλων αυτοκρατοριών των Χετταίων και των Βαβυλωνίων, απομεινάρια της βασικής ιδέας φυλάχθηκαν ως ιερατική παράδοση από τους ψάλτες, αλλά πιθανώς ξεχάστηκαν κατά την αιχμαλωσία»³.

Η ημερολογιακή αντίληψη της πεντηκοστής με κύριο χαρακτηριστικό, όπως είδαμε, τους αριθμούς 7 και 1 θεωρείται ότι επιζει με διάφορους συμβολισμούς στον ιουδαϊσμό. Με μεγάλη διορατικότητα, παρατηρεί ο E. Wellesz, ο E. Werner

54. Γ. Βεργωτή, *Η νηστεία της Μ. Τεσσαρακοστής*, Θεσσαλονίκη 1983, σελ. 33.

55. Γ. Βεργωτή, ό.π.

1. Βλ. Hildegard-Julius Lewy, «The Origin of the Week and the Oldest West Asiatic Calendar», *HUCA* XVII (1942-43), σελ. 1 εξ., J. Morgenstern, «The Three Calendars of Ancient Israel», *HUCA* I (1924), σελ. 13-78 και «Supplementary Studies in the Calendars of Ancient Israel», *HUCA* X (1935), σελ. 1-148. Βλ. επίσης E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 74 εξ. και Γ. Γρατσέα, *Το Σάββατον*, σελ. 26.

2. E. Werner, ό.π., σελ. 396. Ο ερευνητής αυτός στηρίζει αρχικά τις απόψεις του στη σημασία του αριθμού οκτώ και πενήντα (πεντηκοστή) των αρχαίων ανατολικών ημερολογίων. Για τα θέματα αυτά γίνεται λόγος στο S. Langdon, «Callendars...», σελ. 112 εξ.

3. E. Werner, ό.π. σελ. 397.

τόνισε ότι η οκταηχία με το λειτουργικό κύκλο των οκτώ εβδομάδων είναι ένα υπόλειμμα του ημερολογιακού συστήματος που αποτελείται από σαράντα εννιά μέρες και μία πρόσθετη. Το σύστημα αυτό μπορεί να ανιχνευτεί στους Σουμερίους, Ακκάδες και άλλους λαούς της δυτικής Ασίας⁴. Έχει επίσης επιβιώσει στην εβραϊκή λειτουργική πράξη, ενώ στο τυπικό της Ανατολικής Εκκλησίας εισάγεται αρχικά για την περίοδο μεταξύ Πάσχα και Πεντηκοστής⁵. Η Συρία, σύμφωνα με τους παραπάνω ερευνητές, θεωρείται η πρώτη περιοχή που δέχεται τις αντιλήψεις του ημερολογίου και της γνωστικής Ογδοάδας, οι οποίες δημιουργούν τον κύκλο, της Πεντηκοστής⁶. Έτσι, η οκταηχία, μαζί με άλλους λειτουργικούς θεσμούς, μεταφέρεται από τη συροπαλαιστινιακή περιοχή στο Βυζάντιο, τη Δύση, τα άλλα χριστιανικά κέντρα, καθώς επίσης και στην αραβική και ραβινική μουσική παράδοση. Η τελευταία επωφελείται και ανανεώνει την αρχαία αντίληψη των ψαλμοδιδών⁷.

Συμπληρώνοντας τη θεωρία του, ο E. Werner υποστηρίζει ότι η λειτουργική εφαρμογή της Οκτώηχου είναι το ημερολογιακό σύστημα που δημιουργεί το έτος των επτά πεντηκοντάδων συν δεκατέσσερις παρεμβλλόμενες μέρες. Ως μονάδα εδώ θεωρείται η περίοδος των επτά εβδομάδων συν μία μέρα. Ωστόσο, η βάση του ημερολογιακού αυτού κύκλου στηρίζεται στην κοσμολογική θεώρηση των επτά εποχών και επτά ανέμων. Κάθε άνεμος αντιστοιχούσε σε ένα θεό, ενώ υπεράνω των επτά θεών κυβερνούσε η υψίστη θεότητα. Στη βάση αυτή τοποθετείται και η γνωστική θεογονία με υψίστη θεότητα την Ογδοάδα, η οποία τελικά είναι ο γονέας του Σαββάτου, του Δημιουργού⁸. Ο γνωστικισμός όμως αλλάζει εντελώς το σκηνικό και μεταβάλλει ριζικά την αρχική αντίληψη της πεντηκοστής του αρχαίου ημερολογίου⁹.

Είναι πράγματι εντυπωσιακές οι παραπάνω απόψεις δεδομένου ότι η λειτουργική Οκτώηχος, παρουσιάζεται από πολύ νωρίς στο χριστιανισμό. Ο Πατριάρχης Αντιοχείας Σεβήρος πρώτος γράφει και συνθέτει στο τέλος του ε' αιώνα τη συλλογή αυτή, η οποία έχει ως βάση την ημερολογιακή ταξινόμηση των ύμνων για τις οκτώ Κυριακές των επτά εβδομάδων μετά την Πεντηκοστή¹⁰. Επιφανείς επιστήμονες, αναφέρει ο E. Werner, όπως οι A. Baumstark, J. Jeannin, κ.ά., συμφώνησαν ότι η Οκτώηχος ήταν αρχικά μια διευθέτηση των λειτουργικών ύμνων στις οκτώ Κυριακές της Πεντηκοστής με οκτώ διαφορετικούς μουσικούς τρόπους¹¹.

Ο λειτουργικός κύκλος όμως των οκτώ εβδομάδων στη χριστιανική λατρεία

4. E. Wellesz, *A History*, σελ. 69.

5. E. Werner, ό.π. Πρβλ. και E. Wellesz, «Music of the Eastern Churches», *NOHM* II, σελ. 27.

6. E. Werner, ό.π. και E. Wellesz, *A History*, σελ. 69.

7. E. Werner, ό.π.

8. E. Werner, ό.π., σελ. 382.

9. E. Werner, ό.π.

10. Βλ. A. Baumstark, *Festbrevier*, σελ. 266 και E. Werner, ό.π., σελ. 382.

11. E. Werner, ό.π.

έχει πολύ διαφορετικό νόημα από εκείνο που έχει προταθεί¹². Ο κύκλος αυτός σε συνδυασμό με την οκτάηχη υμνογραφία αποτελεί μια ιδιότυπη τάξη πραγμάτων. Το υπόβαθρό του, καθαρά θεολογικό, χαρακτηρίζεται από μια συλλογική νομοτέλεια πολλών αιώνων. Έτσι δεν είναι εύκολο να μιλήσει κανείς για ανεξέλεγκτες εξωτερικές επιδράσεις.

Η θέση του συστήματος των οκτώ ήχων στη λειτουργική πράξη προσφέρει τις ασφαλέστερες ενδείξεις για τη σημασία της ημερολογιακής διευθετήσεως της υμνογραφίας. Η πρώτη διαπίστωση είναι ότι η οκταηχία στο λειτουργικό τυπικό παρουσιάζει κάποια πολυμορφία. Δεν υπάρχει δηλαδή μόνο η εβδομαδιαία διευθέτηση των οκτώ ήχων. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει αρχικά ότι η Εκκλησία έχει πολλούς δικούς της τρόπους εκφράσεως και δεν απομεινείται ξένες συνήθειες.

Συγκεκριμένα, είναι γνωστή η ημερήσια ταξινόμηση των οκτώ ήχων στη βυζαντινή λειτουργική πράξη κατά τη Διακαινήσιμο εβδομάδα, που πρέπει να έχει επηρεάσει και την αρμενική παράδοση¹³. Στην ελληνική, αλλά και στη συριακή επίσης πράξη, υπάρχει ο οκτάηχος λειτουργικός κύκλος των κανόνων που καλύπτει τις δεσποτικές εορτές από τα Χριστούγεννα μέχρι την Ύψωση του Τιμίου Σταυρού¹⁴. Το υμνογραφικό απάνθισμα του Πατριάρχη Αντιοχείας Σεβήρου, εντελώς άσχετο με την αναστάσιμη οκταηχία της περιόδου της Πεντηκοστής, είναι μια ιδιόμορφη οκτάηχη ταξινόμηση. Στη συλλογή αυτή προτάσσονται οι δεσποτικές εορτές που άνοιγαν το εκκλησιαστικό έτος στην Αντιόχεια μέχρι την Πεντηκοστή¹⁵. Το Τροπολόγιο, η παλαιότερη συλλογή υμνογραφικού υλικού της ελληνικής εκκλησίας, με την ποικιλία του περιεχομένου του και τη συνύπαρξή του με την Οκτώηχο¹⁶, μας διαβεβαιώνει ότι η οκτάηχη ταξινόμηση πιθανόν να είχε και άλλες μορφές μέσα στο εορτολόγιο. Το βιβλίο αυτό με τη χαρακτηριστική ταξινόμηση δυστυχώς δε διασώζει την παλαιά αυθεντική μορφή του¹⁷. Τέλος, χαρακτηριστική είναι η ιδιομορφία της συριακής παραδόσεως, που, κατά τον J. Jeannin, πιθανώς αντιγράφει τη βυζαντινή¹⁸. Εδώ ως βάση της

12. Πολλοί θρησκειολόγοι, ιδίως τον περασμένο αιώνα, αλλά και άλλοι μεταγενέστεροι ερευνητές αναζήτησαν ομοιότητες ανάμεσα στους χριστιανικούς λειτουργικούς τύπους και τις ειδωλολατρικές θρησκείες. Για το θέμα αυτό βλ. J. Jungmann, *The Early Liturgy*, Notre Dame, Ind. 1959, σελ. 152 εξ., L. Bouyer, *Rite and Man*, Notre Dame, Ind. 1963, σελ. 123 εξ., του ίδιου *Eucharist*, Notre Dame, Ind., 1968, σελ. 15 εξ.

13. Βλ. D. Wulstan, «The Origin of the Modes», σελ. 20, όπου σημειώνεται ότι από τα αρχαιότερα συστήματα της οκταηχίας είναι το αρμενικό. Σύμφωνα με αυτό η ταξινόμηση των ήχων γίνεται στις μέρες τις εβδομάδας και κάθε Κυριακή έχει διαφορετικό ήχο. Είναι πιθανό, κατά τον Wulstan, ότι το σύστημα αυτό αναπτύχθηκε στη βυζαντινή πράξη που σώζεται ακόμη και σήμερα στην πρώτη εβδομάδα του Πάσχα.

14. Βλ. κεφ. 5.3.

15. Βλ. κεφ. 3.3.

16. Βλ. κεφ. 5.2.

17. Βλ. κεφ. 5.1.

18. Βλ. J. Jeannin, «L' Octoëchos...», *DACL* 12, 2, σελ. 1889.

οκταηχίας έχουμε τον κύκλο, σύμφωνα με τον οποίο την Κυριακή χρησιμοποιείται ο κύριος ήχος, ενώ στη συνέχεια της εβδομάδας γίνεται χρήση των τροπαρίων του πλαγίου του¹⁹. Η έναρξη του κύκλου τοποθετείται το Νοέμβριο²⁰.

Ένα από τα σοβαρότερα λάθη που δημιουργεί μεγάλη σύγχυση στην έρευνα είναι η τοποθέτηση της αρχής του λειτουργικού κύκλου των οκτώ εβδομάδων την Κυριακή του Πάσχα²¹. Στη λειτουργική πράξη ο ήχος του Πάσχα είναι ο πρώτος. Εδώ όμως έχουμε την αρχή της οκταηχίας της Διακαινησίμου εβδομάδας. Αλλά για να αντιληφθούμε καλύτερα το λειτουργικό τυπικό πρέπει να αναφερθούμε στις ακόλουθες λεπτομέρειες.

Τη δεύτερη Κυριακή του Πάσχα αργεί η Οκτώηχος, για να συνεχιστεί πάλι την τρίτη Κυριακή με το δεύτερο ήχο. Η όγδοη Κυριακή της Πεντηκοστής διακόπτει για μια ακόμη φορά τη σειρά των ήχων, η οποία ολοκληρώνεται τελικά την ένατη Κυριακή των Αγίων Πάντων. Στις δύο περιπτώσεις που αργεί η Οκτώηχος χρησιμοποιείται ιδιαίτερο υμνογραφικό υλικό των εορτών. Πρέπει να σημειωθεί ότι στις δύο εβδομάδες που ακολουθούν τις Κυριακές του Αντίπασχα και της Πεντηκοστής η πρώτη χρησιμοποιεί τα αναστάσιμα τροπάρια του πρώτου ήχου. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό ότι στις δύο παραπάνω Κυριακές, σύμφωνα με το τυπικό της Ευεργέτιδος, υπάρχουν υπολείμματα της Οκτώηχου²². Στην πρώτη Κυριακή, λ.χ., διατηρούνται οι αναβαθμοί και το προκείμενο του πρώτου ήχου, αντίθετα με την άλλη πράξη που τηρείται και σήμερα, η οποία χρησιμοποιεί το α' αντίφωνο του τετάρτου ήχου και ιδιαίτερο προκείμενο της εορτής²³.

Όλες οι παραπάνω ιδιορρυθμίες του λειτουργικού τυπικού περιπλέκουν γενικά την κατάσταση. Μπορεί όμως να παρατηρήσει κανείς πως η οκτάηχη υμνογραφία, αφού περατώνει τον κύκλο της την ένατη Κυριακή από το Πάσχα, η έναρξή της πρέπει να τοποθετηθεί την Κυριακή του Αντίπασχα. Έτσι, η Οκτώηχος είτε προϋπάρχει σε ολόκληρη την περίοδο των οκτώ εβδομάδων, κατά το σχήμα ενάρξεως και λήξεως που επεσημίναμε, και έχει επομένως

19. Ό.π.

20. Ό.π., σελ. 1888. Πρβλ. A. Baumstark, μν. έργο, σελ. 44. Βλ. ακόμη, E. Wellesz, *Aufgaben und probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik*, Münster i.W. 1923, σελ. 101, υποσ. 4. Εδώ ο Wellesz αναφέρει: «Το εκκλησιαστικό έτος στη συριακή λειτουργική πράξη αρχίζει την πρώτη Κυριακή του Νοεμβρίου και σχηματίζει περιόδους οκτώ Κυριακών στις οποίες τα τροπάρια της Οκτώηχου ψάλλονται σύμφωνα με τη σειρά της διαδοχής των ήχων. Αυτό το έθιμο διαδόθηκε από τη δυτική Συρία σε όλη τη βυζαντινή αυτοκρατορία». Τις διαπιστώσεις αυτές του E. Wellesz σχολιάζει ο E. Werner, μν. έργο, σελ. 391.

21. Ο E. Wellesz, *A History*, σελ. 69, χωρίς να θεμελιώνει την άποψή του, γράφει τα ακόλουθα για το σύστημα του ημερολογιακού κύκλου της Οκτώηχου: «It was survived in Jewish liturgy and was first introduced into Eastern Christian liturgy for the period between Easter and Pentecost». Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης E. Wellesz, «Music of the Eastern Churches», σελ. 27.

22. Βλ. A. Dmitrievskij, *Opisanie liturgičeskikh rukopisei I*, Τυπικά, Kiev 1895.

23. Ό.π., σελ. 566.

γενετική σχέση με το διάστημα αυτό, είτε διατίθεται εδώ από άλλη πηγή. Το σοβαρότερο πάντως πρόβλημα για την περίοδο που εξετάζουμε είναι ότι δε χρησιμοποιείται η αναστάσιμη υμνογραφία του βαρέος ήχου, ούτε στη Διακαινήσιμο εβδομάδα ούτε στον πρώτο κύκλο των οκτώ εβδομάδων. Από την άλλη πλευρά χρησιμοποιείται βέβαια ο ήχος αυτός την Πεντηκοστή, αλλά πρόκειται για την οκταηχία των κανόνων²⁴. Ακόμη, αν υπολογιστεί ότι μέχρι τον δ' αιώνα η Ανάληψη συνεορταζόταν με την Πεντηκοστή²⁵, τότε πρέπει να αναζητήσουμε αλλού τη δημιουργία της αναστάσιμης ακολουθίας του βαρέος ήχου. Η Πεντηκοστή, δηλαδή, ουδέποτε χρησιμοποίησε αναστάσιμη υμνογραφία²⁶.

Πέρα από τις δυσκολίες αυτές η λύση του προβλήματος του κύκλου των οκτώ εβδομάδων βρίσκεται στην ίδια τη λειτουργική πράξη. Είναι πρωταρχικής σημασίας, για την πραγματική αιτία της ταξινομήσεως των μελωδιών μέσα στο εκκλησιαστικό ημερολόγιο, η περίπτωση των περιόδων των ήχων και των αναγνωσμάτων, όπως είναι καταχωρημένη στο λειτουργικό βιβλίο του Αποστόλου²⁷. Δεν έχει παρατηρηθεί μέχρι στιγμής ότι εδώ υποκρύπτεται μια οκταδική διαίρεση του λειτουργικού έτους, που διαφωτίζει τελικά τα πράγματα. Η πράξη αυτή πιθανώς αντιπροσωπεύει πολύ παλαιά παράδοση. Έτσι, οι δέκα εβδομάδες μετά την Πεντηκοστή απαρτίζουν την πρώτη περίοδο²⁸. Χαρακτηριστικά, η δεύτερη, τρίτη, τέταρτη και πέμπτη περίοδος σχηματίζονται από οκτώ εβδομάδες καθεμιά. Με τα δεδομένα αυτά αντιλαμβάνεται κανείς ότι κάποια σύγχυση υπάρχει στην πρώτη περίοδο των δέκα εβδομάδων. Το πρόβλημα όμως λύνεται αν υπολογιστούν εδώ οι δύο πρώτες εβδομάδες της πρώτης περιόδου μαζί με τις έξι από την Κυριακή του Αντίπασχα και μετά. Σ' αυτό συνηγορεί και η λειτουργική πράξη, επειδή οι δύο εβδομάδες της πρώτης περιόδου αντιστοιχούν στους δύο τελευταίους ήχους της σειράς των οκτώ ήχων, που φυσιολογικά ανήκουν στον προηγούμενο κύκλο²⁹. Ο κύκλος αυτός περατούται την εβδομάδα της Κυριακής των Αγίων Πάντων.

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία των οκτώ ήχων στις έξι περιόδους των οκτώ εβδομάδων, που διαταράσσεται μόνο από την εικοστή ενάτη Κυριακή και μετά, εξαιτίας του πρώιμου ή όψιμου Πάσχα³⁰. Δεν

24. Στο βαρύ ήχο είναι ο ένας από τους δύο κανόνες της Πεντηκοστής. Στο βαρύ επίσης ήχο ψάλλονται κατά παράδοση το χερουβικό ενώ αντί του «Ἄξιόν ἐστί» χρησιμοποιείται η θ' ᾠδή «Μὴ τῆς φθορᾶς» του σε ήχο βαρύ κανόνα της εορτής.

25. Βλ. Β. Στογιάννου, *Η Πεντηκοστή* (Πρ 2, 1-13), Θεσσαλονίκη 1979, σελ. 283.

26. Η Αιθερία (Οδοιπορικόν, 42-43, 5) αναφέρει ότι κατά την Πεντηκοστή ψάλλονταν «ὕμνοι καὶ ἀντίφωνα ἁρμόζοντα τῇ ἡμέρᾳ ταύτῃ καὶ τῷ τόπῳ». Βλ. και Β. Στογιάννου, ό.π. Κατά συνέπεια δεν ψάλλονταν αναστάσιμοι ὕμνοι. Η πράξη αυτή φαίνεται πως επέζησε.

27. Οι παραπομπές γίνονται στο λειτουργικό βιβλίο, *Απόστολος*, έκδ. Αποστολικής Διακονίας Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι 1979.

28. Ό.π., σελ. 487 εξ., τον πίνακα του Αποστόλου.

29. Πρόκειται για το βαρύ και πλάγιο τέταρτο ήχο.

30. Βλ. την υποσημείωση του Αποστόλου, σελ. 275 και το κεφ. 5.4.

υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι οι περίοδοι που σημειώνονται στο λειτουργικό βιβλίο του Αποστόλου έχουν σχέση μόνο με τον ετήσιο κύκλο της οκταηχίας και όχι με τα αναγνώσματα αυτού του βιβλίου. Συνεπώς, η εσφαλμένη έναρξη της πρώτης περιόδου κατά την πρώτη εβδομάδα μετά την Πεντηκοστή οφείλεται στην αλλαγή των αναγνωσμάτων και στη σειρά των Κυριακών, που υπολογίζεται με πρώτη Κυριακή το Πάσχα. Συγκεκριμένα, τη Δευτέρα του Αγίου Πνεύματος αρχίζουν οι Επιστολές των Αποστόλων, ενώ την Πεντηκοστή λήγουν οι Πράξεις³¹. Προφανώς οι περίοδοι θεωρήθηκαν ότι ανήκουν στα αναγνώσματα και όχι στους ήχους. Στο βιβλίο του Αποστόλου επίσης, η αρίθμηση των Κυριακών θεωρεί πρώτη την Κυριακή του Πάσχα και όγδοη την Κυριακή της Πεντηκοστής. Η Κυριακή των Αγίων Πάντων στη συνέχεια θεωρείται πρώτη³². Στο ίδιο βιβλίο η εβδομάδα που ακολουθεί την Κυριακή των Αγίων Πάντων θεωρείται δεύτερα εβδομάδα. Είναι καταφανής η σύγχυση ανάμεσα στην αρίθμηση των περιόδων και των εβδομάδων. Η Κυριακή, λ.χ., των Αγίων Πατέρων λέγεται εβδόμη Κυριακή. Η εβδομάδα που ακολουθεί είναι η έβδομη. Παραδόξως όμως η Κυριακή της Πεντηκοστής λέγεται όγδοη Κυριακή και η εβδομάδα που ακολουθεί φέρεται ως πρώτη. Σύμφωνα τώρα με την οκταηχία, πρώτη Κυριακή του κύκλου των οκτώ εβδομάδων είναι η Κυριακή του Αντίπασχα, η οποία χαρακτηριστικά, όπως και η Κυριακή του Πάσχα, δεν αριθμείται στο βιβλίο του Αποστόλου³³. Σε τελική ανάλυση, ο κύκλος των περιόδων του Αποστόλου αντιπροσωπεύει τον κύκλο των οκτώ εβδομάδων της Οκτωήχου στο λειτουργικό έτος³⁴. Η θέση αυτή επιβεβαιώνεται με όσα θα ακολουθήσουν στη συνέχεια.

Δεν έχει δοθεί, η απαιτούμενη προσοχή στην εορτολογική σημασία της Κυριακής του Αντίπασχα³⁵. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό το γεγονός ότι η εορτή

31. Συγκεκριμένα το βιβλίο του Αποστόλου τοποθετεί τη Δευτέρα του Αγίου Πνεύματος ως αρχή της πρώτης περιόδου, τότε δηλαδή που αρχίζουν οι Επιστολές. Ως την Πεντηκοστή διαβάζονταν οι Πράξεις.

32. Από εδώ αρχίζει η αρίθμηση όλων των Κυριακών του λειτουργικού έτους.

33. Όλες οι υπόλοιπες Κυριακές αριθμούνται.

34. Οι περίοδοι των οκτώ ήχων είναι έξι και περιλαμβάνουν σαράντα οκτώ εβδομάδες, ενώ μαζί με τη Διακαινήσιμο εβδομάδα είναι σαράντα εννέα. Ο κύκλος αυτός έδωσε αφορμή στους ερευνητές να συσχετίσουν το μουσικοημερολογιακό σύστημα της οκταηχίας με την αντίληψη της πεντηκοστής του αρχαίου ημερολογίου ($7 \times 7 + 1 = 50$). Ωστόσο, η χριστιανική Εκκλησία για τα ημερολογιακά αυτά πλαίσια διατυπώνει τους δικούς της συμβολισμούς. Βλ., λ.χ., Γρηγορίου Θεολόγου, *Λόγος μα' εις την Πεντηκοστήν* Β' PG 36, 432B. Ο Μ. Βασίλειος, *Περί του Αγίου Πνεύματος* KZ, 66, 486, BEΠΕΣ 52, σελ. 288, 23-29, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η Πεντηκοστή «τῆς ἐν τῷ αἰῶνι προσδοκωμένης ἀναστάσεως ἐστὶν ὑπόμνημα», γιατί οι επτά ιερές εβδομάδες αποτελούν το επταπλάσιο της πρώτης ημέρας. Έτσι αφού αρχίζει από την πρώτη ημέρα καταλήγει πάλι σ' αυτή «δι' ὁμοίων τῶν ἐν τῷ μέσῳ ἐξελιττομένη πεντηκοντάκις». Η κυκλική αυτή κίνηση, που έχει ως αρχή και τέλος το ίδιο σημείο, μιμείται την αιωνιότητα. Και στους δύο παραπάνω Πατέρες γίνεται ανάπτυξη του συμβολισμού της Κυριακής με ιδιαίτερη έμφαση στην εσχολογία την τόσο αγαπητή στους Καππαδόκες. Πρβλ. J. Daniélou, μν. έργο, σελ. 343.

35. Ο Α. Fyrrillas, «A propos du premier dimanche après Râques dans l' Église Orthodoxe»,

του λειτουργικού έτους της ογδόης ημέρας μετά το Πάσχα δημιουργεί μια αφετηρία που κατοχυρώνεται θεολογικά και επηρεάζει «ιδεολογικά» τον κύκλο των ήχων της αναστάσιμης υμνογραφίας. Η εορτή αυτή με τον ιδιάζοντα χαρακτήρα της δημιουργεί ολόκληρο το φάσμα του κινητού εορτολογικού κύκλου της Ανατολικής Εκκλησίας και είναι γνωστή με το όνομα «Εγκαίνια της Αναστάσεως». Είναι ευτύχημα ότι για την γιορτή αυτή έχουμε στη διάθεσή μας τις πληροφορίες του Γρηγορίου Θεολόγου από το μδ' λόγο του, που επιγράφεται χαρακτηριστικά «Εἰς τὴν Καρινὴν Κυριακὴν»³⁶. Στο προοίμιο του λόγου αυτού δίνονται παραστατικότητας οι ιστορικές αντιστοιχίες της εορτής, οι οποίες πλαισιώνονται με την ιδεολογική της προοπτική και με μια σύντομη τυπολογική ανάλυση³⁷. Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι ο Γρηγόριος Θεολόγος εκφράζει στο λόγο του μια βασική αρχή της λειτουργικής θεολογίας. Πρόκειται για την ψυχολογημένη εμμονή του λειτουργικού τυπικού στο ίδιο εορτολογικό θέμα ή την ίδια θρησκευτική ιδέα με τη συχνή επανάληψή τους σε τακτά διαστήματα. Το φαινόμενο αυτό είναι πολύ συνηθισμένο στη λατρεία, ακόμη και στις ακολουθίες του νυχθημέρου, όπου κατά κόρο επαναλαμβάνονται πολλές φορές τα ίδια θέματα. Από το σημείο αυτό μπορούμε να πούμε πως ξεκινά η σύλληψη του σχεδίου για την οκτάηχη ταξινόμηση της υμνογραφίας, που βασίζεται στο ίδιο εορτολογικό θέμα, την Ανάσταση, και που επαναλαμβάνεται κάθε Κυριακή ολόκληρο σχεδόν το λειτουργικό έτος³⁸. «Ἐγκαίνια τιμᾶσθαι, παλαιὸς νόμος καὶ καλῶς ἔχων· μᾶλλον δὲ τὰ νέα τιμᾶσθαι δι' Ἐγκαίνων· καὶ τοῦτο οὐχ ἅπαξ, ἀλλὰ πολλάκις, ἐκάστης τοῦ ἐνιαυτοῦ περιτροπῆς τὴν αὐτὴν ἡμέραν ἐπαγούσης, ἵνα μὴ ἐξίτηλα τῷ χρόνῳ γένηται τὰ καλά μηδὲ παραρρύη λήθης βυθοῖς ἀμαυρούμενα»³⁹.

Αλλά εκείνο που ισχυροποιεί περισσότερο την αφετηριακή σημασία της εορτής των Εγκαίνων είναι η ιδεολογική της προοπτική⁴⁰. Με τις προϋποθέσεις

LO 39 (1965), σελ. 139-147, είναι η μόνη εξαίρεση. Σε μια σύντομη αλλά έξοχη παρουσίαση αναλύει την εορτολογική σημασία της πρώτης Κυριακής μετά το Πάσχα σύμφωνα με την ορθόδοξη παράδοση. Ιδιαίτερα αναφέρεται στο μδ' λόγο του Γρηγορίου Θεολόγου τονίζοντας ότι πρέπει κανείς να λυπάται που τα αναγνώσματα των Πατέρων της Εκκλησίας δεν διαβάζονται στην γ' ωδή του κανόνα του όρθρου όπως προβλέπει το Τυπικό. Πρβλ. N. Egenger, «Célébration du dimanche», σελ. 20 εξ. και G.A. Malaney, «Byzantine Rite», NCE II, σελ. 1007.

36. PG 36, 608A. Ανάλογη ομιλία, χωρίς όμως την παραστατικότητα και την ακριβολογία του Γρηγορίου Θεολόγου, έχει και ο Αυγουστίνος, *In Octava*, PL 38, 1196. Πρβλ. και A. Fyrrillas, μν. έργο, σελ. 145 εξ.

37. Βλ. την παραπάνω υποσημείωση 34.

38. Εξαιρείται η Κυριακή των Βαΐων και κάθε Κυριακή που συμπίπτει με μεγάλη δεσποτική εορτή, όπως τα Χριστούγεννα κ.τ.λ. Εξαιρούνται βέβαια και οι Κυριακές του Θωμά και της Πεντηκοστής. Οι ακολουθίες τους όμως είναι συνυφασμένες με το πνεύμα της Αναστάσεως.

39. Γρηγορίου Θεολόγου, *Λόγος μδ'*, A, PG 36, 608A.

40. Ό.π., B, 609A. Ο Β. Στογιάννος, μν. έργο, σελ. 285, αναφέρει για την ιδεολογική προοπτική των εορτών γενικά ότι ορισμένοι διαπρεπείς λειτουργιολόγοι διαβλέπουν στις αρχαίες χριστιανικές εορτές δύο τάσεις. Η πρώτη εκπροσωπείται από τον ιουδαιοχριστιανισμό και είναι

αυτές είμαστε πια βέβαιοι πως βρισκόμαστε ανάμεσα σε δύο εορτολογικούς πόλους. Ο ένας είναι η Κυριακή της Αναστάσεως, που περιορίζεται εμφανώς στα στενά λειτουργικά πλαίσια μιας εβδομάδας (Διακαινήσιμος)⁴¹, και ο άλλος η «Καινή Κυριακή», αυτή που θα επαναλαμβάνεται ως ογδόη ημέρα, εκφράζοντας το αναστάσιμο πνεύμα για ολόκληρο το λειτουργικό έτος, ως «πρώτη οὐσα τῶν μετ' αὐτὴν καὶ ὀγδοῦς ἀπὸ τῶν πρό αὐτῆς, ὑψηλῆς ὑψηλοτέρα καὶ θαυμασίας θαυμασιωτέρα»⁴². Ἐτσι, ἐνῶ η Κυριακή του Πάσχα εἶναι η ημέρα της σωτηρίας, η ἐπόμενη Κυριακή εἶναι το γενέθλιο της σωτηρίας⁴³. Αντιλαμβανόμαστε λοιπὸν ὅτι μέσα ἀπὸ τη θεολογία ἀναδύεται η πρακτικὴ μεθόδευση τῶν λειτουργικῶν θεμάτων με μια ξέχωρη καὶ ιδιότυπη συνέπεια. Ἐδῶ γίνεται ἀκόμη καὶ η μεταστοιχείωση τῶν κατὰ τύχη ξένων συστατικῶν, ὅπως, λ.χ., το ἡμερολόγιο που μετατρέπεται σε ἓνα καινούριο χρονικὸ πλαίσιο με νέες προσηγορίες. Σύμφωνα με αυτές, η Ἀνάσταση εἶναι η πρώτη Κυριακή. Η δεύτερη Κυριακή εἶναι η «Καινή Κυριακή», τα Ἐγκαίνια, η ογδόη μετὰ την Ἀνάσταση ἀλλὰ καὶ η πρώτη για τις ἐπόμενες Κυριακές. Στὸ ἐξῆς με την οκταδικὴ διαίρεση καὶ ὡς ἀφετηρία τὴν Κυριακὴ τῶν Ἐγκαινίων τὸ λειτουργικὸ ἔτος χωρίζεται σε περιόδους, στις οποίες εορτάζεται καὶ υμνεῖται τὸ ἴδιο γεγονός, ἡ Ἀνάσταση⁴⁴. Ἡ οκταχία στὴν προκειμένη περίπτωση προσαρμόζεται στους συμβολισμοὺς που εἶναι ἡ ἐκφραση τοῦ λειτουργικοῦ χρόνου σε περιόδους, με τὴν Ἀνάσταση ὡς κύριο σωτηριολογικὸ γεγονός καὶ τὴν ογδόη ἡμέρα ὡς τὴν ἡμέρα τοῦ Κυρίου, τὴν ἀνέσπερη, τὴν ἀδιάδοχη καὶ ἀτελεύτητη⁴⁵. Αὐτὴ σε τελευταία ἀνάλυση εἶναι ἡ πρακτικὴ μεθόδευση τῆς λειτουργικῆς ζωῆς τῆς Ἐκκλησίας, διαποτισμένη ἀπὸ τὴ θεολογία τῆς καὶ ἐκφρασμένη βιωματικά ἀπὸ τις λατρευτικὲς ἐκδηλώσεις τοῦ πληρώματός τῆς. Τὸ πνεῦμα αὐτό, σύμφωνα με ὅσα ἀναφέρει ὁ Γρηγόριος Θεολόγος, ἐντάσσεται ὀργανικά στὴν παιδαγωγικὴ σημασία τῆς διδασκαλίας τῆς ογδόης ἡμέρας, που ἐκφράζεται με τὴ λειτουργικὴ προοπτικὴ τῶν συμβολισμῶν. Ἄλλωστε, για τὸ Μ. Βασίλειο πολὺ σωστά τις προσευχὲς τῆς Κυριακῆς «ἐστῶτες ἀποπληροῦν τοὺς ἑαυτῆς τροφίμους ἢ Ἐκκλησία παιδεύει, ἵνα τῇ συνεχεῖ ὑπομνήσει τῆς ἀτελευτήτου ζωῆς τῶν πρὸς τὴν μετάστασιν ἐκείνην ἐφοδίων μὴ ἀμελῶμεν»⁴⁶. Ὁ

προσανατολισμένη ιστορικά, ἐνῶ ἡ δεύτερη, περισσότερο «ιδεολογική», ἐπιμένει στὴν «οὐσία» καὶ στὸ σωτηριολογικὸ χαρακτῆρα τῶν γεγονότων. Περισσότερα για τὸ θέμα αὐτό καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία βλ. Β. Στογιάννου, ὁ.π.

41. Ὅπως λέχθηκε πιο μπροστὰ ἐδῶ ἐφαρμόζεται τὸ καθημερινὸ σύστημα τῆς οκταχίας, που εἶναι γνωστὸ καὶ στὴν ἀρμενικὴ παράδοση.

42. Γρηγορίου Θεολόγου, *Λόγος μδ'*, Ε, PG 36, 612C.

43. Ὁ.π.

44. Βλ. Α. Baumstark, *Festbrevier*, σελ. 266, ὁ ὁποῖος ὀνομάζει κάθε Κυριακὴ ἓνα μικρὸ Πάσχα. Ο G. Dix (*The Shape of the Liturgy*, London 1960, σελ. 359) τονίζει χαρακτηριστικά ὅτι κάθε Κυριακὴ εἶναι «a sort of weekly Pascha, a little weekly Easter». Πρβλ. καὶ Α. Fyrrillas, μν. ἔργο, σελ. 143.

45. Μ. Βασιλείου, *Περὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος* KZ, 66, ΒΕΠΕΣ 52, σελ. 288, 18-19.

46. Ὁ.π., 19-22.

χρόνος, δηλαδή, κατά τους Πατέρες περιλαμβάνεται στο παιδαγωγικό έργο του Θεού για τη σωτηρία του ανθρώπου⁴⁷. Ακόμη, για τους Πατέρες υπάρχει μια στενή συνάφεια ανάμεσα στη λειτουργία και τη θεολογία της ιστορίας και ο λειτουργικός χρόνος γι' αυτούς αντιπροσωπεύει το χρόνο της ιστορίας της θείας οικονομίας⁴⁸. Μέσα στα πλαίσια αυτά, που διατηρούν την ίδια εσχατολογική προοπτική, περιλαμβάνεται και ο αναστάσιμος εορτολογικός κύκλος της οκταηχίας.

Τον αφετηριακό χαρακτήρα της δεύτερης Κυριακής από το Πάσχα, ως εορτής των Εγκαινίων, διατυπώνει με σαφήνεια η υμνογραφία της ημέρας⁴⁹. Έτσι, κατά την εορτή των Εγκαινίων διενεργείται η αποταγή του παλαιού ανθρώπου και στη συνέχεια εγκαινιάζεται η ένταξή του στην πολιτεία της νέας ζωής. Τα αισθητά μέσα της ανακαινίσεως, που πραγματοποιείται σταδιακά, είναι η οκταδική διαίρεση του εκκλησιαστικού λειτουργικού έτους και η οκτάηχη διάταξη, μέσα σ' αυτό, των περιόδων των αναστάσιμων ύμνων της συλλογής της Οκτώηχου. Ακόμη, η εορτολογική προοπτική της Κυριακής των Εγκαινίων φαίνεται αποκρυσταλλωμένη στο συναξάριό της που συνεχίζει και επαναλαμβάνει κεφαλαιωδώς τις απόψεις του Γρηγορίου Θεολόγου. Δηλαδή, η ιδεολογική προοπτική της Καινής Κυριακής προσδιορίζεται επίσημα πια μέσα στη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας: «Έπει οὖν πάντων τῶν ἐν βίῳ πραγμάτων διαφερόντως μέγιστον καὶ ὑπὲρ ἅπασαν ἔννοιαν ἢ τοῦ Κυρίου Ἀνάστασις, ἔργον οὐ μόνον κατ' ἔτος αὐτὴν ἐορτάζομεν καὶ ἐγκαινίζομεν, ἀλλ' αἰεὶ καὶ μεθ' ἡμέρας ὁκτώ. Πρῶτος οὖν ταύτης ἐγκαινισμός ἢ παροῦσα Κυριακή, ἥτις λέγοιτ' ἂν κυρίως καὶ ὀγδόη καὶ πρώτη· ὀγδόη μὲν ὡς ἀπὸ τοῦ Πάσχα· πρώτη δὲ ὡς ἀρχὴ τῶν ἄλλων. Καὶ ὀγδόη πάλιν, ὅτι εἰς εἰκόνα τάττεται τῆς ἀπεράντου ἐκείνης ἡμέρας τῆς ἐν τῷ μέλλοντι αἰῶνι, ἥτις καὶ πρώτη καὶ μία ἔσται πάντως μὴ νυκτὶ διακοπτομένη»⁵⁰. Ιδιαίτερα ὅμως σημαντικό είναι ὅτι κατὰ την Κυριακὴ αὐτή, σύμφωνα με τὸ λειτουργικὸ τυπικὸ, ἀναγιγνώσκεται ὁ μὲν λόγος τοῦ Γρηγορίου Θεολόγου⁵¹.

Ἡ ἐφαρμογὴ τοῦ θεολογικοῦ πνεύματος τοῦ κύκλου τῶν οκτῶ εβδομάδων

47. Περισσότερα για τὸ θέμα τοῦ χρόνου βλ. Δ. Τσάμη, *Ἡ διαλεκτικὴ φύσις τῆς διδασκαλίας Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου*, σελ. 19-24.

48. Βλ. J. Daniélou, μν. ἔργο, σελ. 292.

49. Πρβλ. I. Φουντούλη, «Εγκαινίων ἀνάμνησις», *ΘΗΕ* 5, σελ. 323-324.

50. Βλ. *Πεντηκοστάριον*, ἐκδ. Αποστολικῆς Διακονίας Εκκλησίας τῆς Ελλάδος, Αθήναι 1959, τὸ Συναξάριον Κυριακῆς τοῦ Ἀντίπασχα. Ο Α. Fyrrillas, μν. ἔργο, σελ. 146, σημειώνει γιὰ τὴν εορτὴ τῶν Εγκαινίων ὅτι τὰ διάφορα κείμενα ποὺ ἀναφέρονται στὴ σημασία τῆς εἶναι διασκορπισμένα, πράγμα ποὺ ἔχει ὡς συνέπεια νὰ χάνεται τὸ λειτουργικὸ ἐρέθισμα καὶ ἡ αὐτοσυγκέντρωση γιὰ τὶς αἰώνιες ἀλήθειες ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ τὴν ιστορικὴ πραγματικότητα.

51. Βλ. *Τυπικὸν Ἀγίου Σάββα*, ἐκδ. Σπυρίδωνος Ἱεροδιακόνου τοῦ Παπαδοπούλου, Ενετίησιν 1771, σελ. 154· «Ἡ Ὑπακοή, ἡχος, πλ. β'. Ὡς ἐν μέσῳ τῶν Μαθητῶν σου. καὶ ἀνάγνωσις εἰς τὸν Θεολόγον. Ἐγκαίνια τιμᾶσθαι». Βλ. ἐπίσης, *Τυπικὸν Μονῆς Εὐεργετιδος*, ἐκδ. Α. Dmitrievskij, *Opisanie* I, σελ. 566· «Ἀνάγνωσις· λόγος τοῦ Θεολόγου· Ἐγκαίνια τιμᾶσθαι παλαιὸς νόμος».

και της οκταηχίας επιβεβαιώνεται από την ίδια τη λειτουργική πράξη. Έτσι, είναι χαρακτηριστικά όσα αναφέρει το Τυπικό της Μονής Ευεργέτιδος για την Κυριακή του Θωμά, σε διάταξη του εσπερινού: «Κυριακή τοῦ Ἀντίπασχα. Χρή εἰδέναι ὅτι ἐν ταύτῃ τῇ ἑσπέρᾳ ἀλλάσσουν οἱ χοροὶ τοὺς ἤχους μέχρι πάλιν τῆς ἡμέρας ταύτης»⁵². Τυπική επίσης διάταξη αναφέρει για τα τριώδια: «Δεῖ δὲ εἰδέναι ὅτι κατὰ τὸ ἀρχαιοπαράδοτον καὶ κατὰ τὸν τύπον τοῦ παλαιοῦ Πεντηκοσταρίου τῆς Κρυπτοφέρης τὰ τριώδια τοῦ Ἰωσήφ καὶ τοῦ Στουδίτου ψάλλονται εἰς τὸν Ὁρθρον. Καὶ ἄρχονται ψάλλειν ἀπὸ τῆς β' τοῦ Θωμᾶ μέχρι τῶν ἁγίων Πάντων»⁵³. Το Τυπικό του Αγίου Σάββα ορίζει: «Τὸ Κύριε ἐκέκραξα ἤχος α'... ψάλλομεν στιχηρὰ τῆς Νέας Κυριακῆς»⁵⁴. Το σημερινό Τυπικό ἔχει την ένδειξη: «Κυριακή τοῦ Ἀντίπασχα (β' ἀπὸ τοῦ Πάσχα) ἐν ᾗ ἐορτάζομεν τὰ Ἐγκαίνια τῆς (καθ' ἐβδομάδα ἀνακυκλουμένης) ἐορτῆς τῆς τοῦ Χριστοῦ Ἀναστάσεως...»⁵⁵.

Η αφετηρία της διαμορφώσεως του κύκλου των οκτώ εβδομάδων συναντάται και στη χειρόγραφη παράδοση, όπου σε πολλούς μουσικούς κώδικες η έναρξη του Πεντηκοσταρίου τοποθετείται την Κυριακή του Θωμά⁵⁶. Τέλος, πάνω σ' αυτό συνηγορεί και η συριακή παράδοση, όπως μας πληροφορούν οι ενδιαφέρουσες περιγραφές του Bar-Hébraeus⁵⁷.

Συγκεφαλαιώνοντας το θέμα του λειτουργικού κύκλου των οκτώ εβδομάδων, αναφορικά με το ὅλο ζήτημα της ταξινομήσεως των λειτουργικών ὕμνων στο διάστημα αυτό, πιστεύουμε ὅτι βρισκόμαστε μπροστὰ σε μια εορτολογικὴ διάρθρωση. Τα βασικά της χαρακτηριστικά δημιουργούνται στα πλαίσια της τυπολογίας, των συμβολισμῶν και γενικότερα της θεολογικῆς εκφράσεως και διδασκαλίας της

52. Βλ. Α. Dmitrievskij, *Opisanie* I, σελ. 565.

53. Βλ. Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή*, σελ. 228. Για τα τριώδια του Ιωσήφ και την έναρξή τους από την Κυριακή του Θωμά βλ. επίσης Ε. Τωμαδάκη, *Ιωσήφ ο υμνογράφος, βίος και έργον*, Αθήναι 1971, σελ. 214 εξ.

54. Βλ. μν. έκδ. σελ. 154.

55. Βλ. *Ημερολόγιον της Εκκλησίας της Ελλάδος*, έκδ. Αποστολικής Διακονίας, 1984, σελ. 87 και Γ. Μπεκατώρου, *Τάξις των ιερών ακολουθιών*, Αθήναι 1984, σελ. 160.

56. Βλ. Ι. Τζέτζη, *Περί της κατά τον μεσαίωνα μουσικής της ελληνικής Εκκλησίας*, Αθήναι 1882, σελ. 51, υποσημείωση: «Ἐν τοῖς χειρογράφοις τῆς συστοιχίας Α' δὲν ὑπάρχουσιν ἴδιαι ὠδαὶ τῆς εορτῆς τοῦ Πάσχα, ἀλλὰ τὸ Πεντηκοστάριον ἀρχεῖται ἀπὸ τῆς Κυριακῆς τοῦ Θωμᾶ». Ὁ συγγραφέας αὐτὸς ἀναφέρεται σε χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς ποὺ ἀνάγονται μέχρι τὸ ι' καὶ ια' αἰῶνα. Ἀκόμη, βλ. κεφ. 4.1.1., καὶ συγκεκριμένα τὸν κώδικα ΑΓ. Β 1496, Στιχηράριο τοῦ ιε' αἰῶνα ποὺ σημειώνει: «Ἀρχὴ τοῦ Πεντηκοσταρίου, Κυριακὴ τοῦ Ἀντίπασχα καὶ τοῦ ἀποστόλου Θωμᾶ». Ἀκόμη, ὁ κώδικας ΑΓ. Β 1499 τοῦ ιγ' αἰῶνα (1292), f. 300 εξ. (φθαρμένη ἀρίθμηση) σημειώνει: «Τῇ μετὰ τὴν ἁγίαν καὶ μεγάλην Κυριακὴν πρώτην καὶ νέαν Κυριακὴν τοῦ Θωμᾶ, Ἦχος α' τῶν θυρῶν». Ἐπίσης, βλ. Γρ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Α'-Β'*, Αθήναι 1975-76. Ἐδῶ σε πολλοὺς κώδικες τὸ Πεντηκοστάριο ἀρχίζει ἀπὸ τὴν Κυριακὴν τοῦ Ἀντίπασχα.

57. Βλ. J. Jeannin, «L' Octoëchos...», *DACL* 12, 2, σελ. 1890. Στὸ ἴδιο (υποσ. 6), ὁ ἴδιος συγγραφέας σημειώνει ὅτι στὸ χφ. Add. 17.272 τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου τοῦ ιβ' αἰῶνα ἡ Κυριακὴ τῶν Ἐγκαινίων ἀποτελεῖ τὰ ἐγκαίνια τῆς νέας ἐκκλησιαστικῆς χρονιάς. Τὴν πληροφορία αὐτὴ ὁ J. Jeannin παίρνει ἀπὸ τὸν Α. Baumstark, μν. ἔργο, σελ. 167.

Εκκλησίας. Από το σημείο αυτό ξεκινά επίσης το νήμα της υποθέσεως των οκτώ ήχων. Άλλωστε στην άποψη αυτή οδηγούν έμμεσα οι παρατηρήσεις ορισμένων ερευνητών που εξετάζουν από μια ευρύτερη σκοπιά την οκταηχία.

Ο K. Wachsmann φαίνεται να πλησιάζει περισσότερο στη λύση του αινίγματος της Οκτώηχου. Πολύ σωστά παρατηρεί ότι η θεωρία και η πρακτική της λειτουργικής μουσικής ρυθμίζεται και λειτουργεί με δικό της σύστημα κάτω από ορισμένους τυπικούς περιορισμούς⁵⁸. Το θέμα της Οκτώηχου στους Βυζαντινούς και τους Σύρους αφορά καθαρά στην τακτοποίηση του εκκλησιαστικού έτους, που έχει ιδιαίτερη σπουδαιότητα για τη λατρεία⁵⁹. Έτσι, προσδιορίζοντας το πραγματικό υπόβαθρο της οκταηχίας, ο ίδιος ερευνητής, συμπεραίνει ότι το σύστημα αυτό είναι απολύτως λειτουργικό: «δεν μπορεί κανείς να αποφύγει να δώσει συνέχεια στις λειτουργικο-συμβολικές αντιλήψεις περισσότερο από τα μουσικά γεγονότα που αφορούν τη βασική ιδέα της Οκτώηχου»⁶⁰. Ο G. Reese δηλώνει ότι η διευθέτηση των οκτώ εβδομάδων του λειτουργικού κύκλου στο βιβλίο Οκτώηχος, το συνδεδεμένο με τον Ιωάννη Δαμασκηνό, βοήθησε να δοθεί στη βυζαντινή υμνογραφική συλλογή η τυπική της σφραγίδα⁶¹. Για τη συριακή Οκτώηχο, ο G. Reese αναφέρει ότι στο λειτουργικό αυτό βιβλίο οι μελωδίες αναμφίβολα προσδιόρισαν τις θέσεις τους σύμφωνα με ορισμένες συμβολικές έννοιες που ήταν προσκολλημένες σ' αυτές και τόσο φανερά ερμηνευμένες, ώστε να είναι κατάλληλες για συγκεκριμένες λειτουργικές περιστάσεις⁶². Ο E. Werner, ο εγκυρότερος κατά κάποιο τρόπο ερευνητής των αφετηριών της οκταηχίας, φαίνεται να υπερθεματίζει τις προτεινόμενες απόψεις των παραπάνω ερευνητών. Όταν φθάνει όμως στον πυρήνα του θέματος οδηγεί την έρευνα σε μυστικιστικές θεωρίες, αχρηστεύοντας με το τρόπο αυτό κάθε αξία των βοηθητικών αυτών απόψεων⁶³.

Από την εξέταση του θέματος, των συμβολισμών του λειτουργικού κύκλου των οκτώ εβδομάδων βγαίνει, νομίζουμε, αβίαστα το συμπέρασμα ότι η οκταηχία, ως σύστημα, δημιουργείται στα πλαίσια της λειτουργικής θεολογίας. Άλλωστε, η

58. K. Wachsmann, *Untersuchungen*, σελ. 98. Βλ. και G. Reese, *Music in the Middle Ages*, σελ. 75, όπου σημειώνονται τα ακόλουθα από την παραπάνω σελίδα του K. Wachsmann: «Όσο η πρακτική της μουσικής παραμένει μέσα στη σφαίρα επιρροής της λατρείας παίρνει εντολές και λειτουργία από εκεί. Οι κοσμικές ιδέες εισχωρούν εδώ, όπως σε όλες τις καλλιτεχνικές και λειτουργικές εκφράσεις της λατρείας. Ο τυπικός περιορισμός και η καθιέρωση ορισμένων κινήτρων, όπως τα εννοεί η λατρεία, τροφοδοτούνται από την πρακτική αυτή και προσδιορίζουν τη διευθέτησή τους ανεξάρτητα από τις συγκεκριμένες μουσικές απόψεις».

59. K. Wachsmann, ό.π., σελ. 95 και E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 392.

60. K. Wachsmann, ό.π., σελ. 99-100 και E. Werner, ό.π.

61. G. Reese, μν. έργο, σελ. 73.

62. G. Reese, μν. έργο, σελ. 75. Ο συγγραφέας αυτός (ό.π., σελ. 74) σημειώνει και τις απόψεις του H. Besseler (*Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, 1931-35, σελ. 49 και 53). Σύμφωνα με αυτές η συριακή Οκτώηχος είναι ένα θεωρητικό σύστημα με περισσότερο ελληνιστικές παρά σημιτικές επιρροές που συστηματοποιήθηκε τον σ' αιώνα.

63. Οι απόψεις του εκτέθηκαν στα κεφ. 1.1. και 2.1.

ειδική φροντίδα που δείχνει η Εκκλησία για τη μουσική της λατρείας πιστοποιείται, με τον εμφαντικότερο τρόπο, από τη μορφολογική σύσταση της ψαλμωδίας, που την επηρεάζει σημαντικά η πατερική σκέψη, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

2.3. Η μορφολογική οργάνωση της λειτουργικής μουσικής και οι Πατέρες

Έχει αναφερθεί ότι η πατερική σκέψη υιοθετεί, διαμορφώνει και εντάσσει στο πνεύμα του χριστιανισμού ορισμένες αισθητικές και τεχνικές αξίες της μουσικής του ελληνισμού. Βέβαια οι Πατέρες δεν ασχολήθηκαν συστηματικά με τα ζητήματα αυτά, διατυπώνουν όμως πολλές βασικές απόψεις, από τις οποίες είναι εύκολο, να διαπιστωθεί ότι ο διακανονισμός των θεμάτων της εκκλησιαστικής μελωδίας οφείλεται σε μεγάλο ποσοστό στην αδιαφιλονίκητη αυθεντία και το κύρος τους¹. Έτσι, σε πρώτη φάση η πατερική διδασκαλία αφομοιώνει δημιουργικά τις ελληνικές φιλοσοφικές αντιλήψεις, ενώ ταυτόχρονα καθορίζει το θεολογικό περιεχόμενο της λειτουργικής μουσικής. Στη βάση αυτή τοποθετείται η μορφολογική οργάνωση, η συστηματοποίηση και η τυποποίηση του περιεχομένου της ψαλτικής τέχνης. Η συγκρότηση αυτή και η μορφική διευθέτηση των στοιχείων της μελοποιίας με εσωτερική συνοχή και σταθερή ενότητα πραγματοποιείται μέσα στα πλαίσια του λειτουργικού φαινομένου της οκταηχίας. Σε τελική ανάλυση, λοιπόν, η λειτουργική μουσική αποκτά ένα δικό της χαρακτήρα, που ανάμεσα στα άλλα κατορθώνει να τη διασφαλίζει από τις ξένες επιρροές. Για να εννοηθεί όμως η συμβολή των Πατέρων στις παραπάνω διαδικασίες, είναι απαραίτητο να αναλυθούν τα κεντρικά σημεία της πατερικής σκέψης για το μουσικό ηχόκοσμο.

Οι Πατέρες μιλούν συχνά για το περιεχόμενο, τη σημασία και την κοινωνική λειτουργία της μουσικής. Γνωρίζουν ότι η δύναμή της να προκαλεί ομαδικές συγκινήσεις και να συμβάλλει αποφασιστικά στην παιδεία και στη διαμόρφωση του ήθους είναι ιδιαίτερα χρήσιμη². Συγκεκριμένα, όμως, στρέφονται στον προσδιορι-

1. Βλ. Th. Gérold, *Les Pères de l'Église*, σελ. IX, όπου παρατηρείται ότι οι περισσότεροι από τους Πατέρες και διδασκάλους της Εκκλησίας ήταν προσεκτικά ενημερωμένοι σχετικά με τους κλάδους των φιλολογικών τεχνών και ότι οι γνώσεις τους πάνω στη μουσική ήταν άν όχι πολύ εμπεριστατωμένες τουλάχιστον αρκετές για να στηρίζουν την αισθητική τους θεώρηση. Πολύ σωστά ο ίδιος συγγραφέας, ό.π., σελ. X, αναφέρει ακόμη ότι κατά την κλασική εποχή του ελληνισμού το καθήκον για τη φροντίδα της μουσικής και την οριοθέτηση του καλού ή κακού της χαρακτήρα ανήκε στο κράτος, ενώ αργότερα, στην εποχή του χριστιανισμού, το καθήκον αυτό το είχε επωμισθεί η Εκκλησία. Για τη συμβολή των Πατέρων του δ' αιώνα στη διαμόρφωση της λειτουργικής μουσικής βλ. Α. Αλυγιάκη, «Η λειτουργική μουσική κατά το Μ. Βασίλειο», *TEMB*, Θεσσαλονίκη 1981, σελ. 255-281.

2. Γενικά οι Πατέρες προσαρμόζουν τις ιδέες των αρχαίων ελλήνων στη χριστιανική διδασκαλία. Έτσι η χριστιανική ψαλμωδία συμβάλλει στη μόρφωση του πιστού. Για τα θέματα αυτά βλ. Th. Gérold, μν. έργο, σελ. 72, το κεφάλαιο, *Adaptations d'idées philosophiques antiques aux doctrines chrétiennes*, και Α. Αλυγιάκη, μν. έργο, σελ. 258, την παράγραφο, Ψαλμωδία και

σμό του επιζήμιου και χρήσιμου είδους της μουσικής, ώστε να μπορέσουν να πολεμήσουν το πρώτο και να αναπτύξουν το δεύτερο³. Έτσι, η μουσική εντάσσεται στα πλαίσια της ανθρωπολογικής και κοινωνικής διδασκαλίας των Πατέρων, που καθορίζει, σε γενικές γραμμές, ότι όχι μόνο η «λογική λατρεία», αλλά και γενικότερα ολόκληρη η ζωή του χριστιανού πρέπει να είναι συνειδητός τρόπος συμπεριφοράς που τείνει συνεχώς στην ηθική προαγωγή και στην τελείωσή του. Βέβαια, κάτω από τις συνθήκες αυτές μπορεί κανείς να θεωρήσει ως αβάσιμη την εναντίωση των Πατέρων στο κοσμικό τραγούδι, με τον ισχυρισμό πως μια τέτοια τακτική μοιραία οδηγεί τη μουσική της λατρείας σε έναν άκαρπο και άκομψο φορμαλισμό⁴. Όπως αποδεικνύεται όμως, η πατερική σκέψη ανοίγει ευρύτερους ορίζοντες για μια σταθερή και συγκεκριμένη θρησκευτική μουσική παράδοση. Έτσι, η ψαλτική μετέχει ενεργά και δυναμικά στις πολιτιστικές αξίες της ανθρωπότητας, ενώ ταυτόχρονα ασκεί καθοριστική επίδραση και στις κοσμικές μουσικές παραδόσεις⁵.

Η σκέψη των Πατέρων ξεκινά από μια γενική θεώρηση του μουσικού φαινομένου για να καταλήξει σε μια συγκεκριμένη ηθική και διδακτική αρχή. Μία από τις θεωρίες που δανείζονται οι Πατέρες είναι η πυθαγόρειος αρχή της αρμονίας του σύμπαντος. Η θεωρία αυτή του μακρόκοσμου επεκτείνεται και στο μικρόκοσμο, δηλαδή στον άνθρωπο. Για τον Κλήμη Αλεξανδρέα, ο Θεός «τό πᾶν ἐκόσμησεν ἑμμελῶς καὶ τῶν στοιχείων τὴν διαφωνίαν εἰς τάξιν ἐνέτεινε συμφωνίας, ἵνα δὴ ὅλος ὁ κόσμος αὐτῷ ἁρμονία γένηται»⁶. Ο ίδιος ομιλεί και για «τόν σμικρόν κόσμον, τόν ἄνθρωπον», ο οποίος ως ψυχή και σώμα είναι αρμοσμένος από το Ἄγιο Πνεῦμα⁷. Κατά το Μεθοδίο Ολύμπου, που επιμένει στη θεωρία του μικρόκοσμου⁸, η κτίση του κόσμου «ἐκ τούτου φαίνεται πᾶσα συγκεκριμένη τοῦ ἀριθμοῦ καὶ τῆς ἁρμονίας»⁹. Οι αριθμολογικές όμως εξηγήσεις της κοσμολογίας του Μεθοδίου στηρίζονται στις βιβλικές αφηγήσεις. Στο «ἐν ἑξ ἡμέραις»¹⁰ της δημιουργίας ο αριθμός ἑξί μετέχει «τῆς ποιητικῆς δυνάμεως τοῦ λόγου»¹¹. Ο Γρηγόριος Νύσσης

χριστιανική μόρφωση. Βλ. επίσης Α. Φυτράκη, *Η ευρύτερα αναδιάρθρωση της εκκλησιαστικής μας παιδείας επιτακτική ανάγκη*, Εν Αθήναις 1984, σελ. 28 εξ.

3. Πρβλ. Th. Gérold, μν. ἔργο, σελ. 87.

4. Κατά τον Ε. Παπανούτσο, *Αισθητική*, σελ. 371, «ο μουσικός φορμαλισμός ζητεί να επιβάλει την κυριαρχία της ακοῆς και της νόησης απάνω στο συναίσθημα».

5. Η επίδραση της εκκλησιαστικής μουσικής στην κοσμική είναι γεγονός γενικά παραδεκτό.

6. Κλήμεντος Αλεξανδρέως, *Προτρεπτικός* I, *ΒΕΠΕΣ* 7, σελ. 19, 16-18.

7. Ὁ.π., 30-31. Βλ. επίσης Γρηγορίου Θεολόγου, *Λόγος κη'*, *ΚΒ, PG* 36, 57A και *Λόγος λη'*, *ΙΑ, PG* 36, 324A, όπου αναφέρεται για το «μικρό κόσμο». Πρβλ. Θ. Νικολάου, *Η ελευθερία της βουλήσεως και τα πάθη της ψυχῆς κατά Κλήμεντα τον Αλεξανδρέα*, Θεσσαλονίκη 1981, σελ. 25, τα σχετικά με τη στωική διδασκαλία, στην οποία η πατερική σκέψη δίνει χριστιανικό περιεχόμενο.

8. Μεθοδίου, *Περί Αναστάσεως* Β, Χ, *ΒΕΠΕΣ* 18, σελ. 160, 3-4.

9. Μεθοδίου, *Συμπόσιον η*, ΧΙ, *ΒΕΠΕΣ* 18, σελ. 65, 40-41.

10. *Εξ* 20, 11.

11. Μεθοδίου, *Συμπόσιον η*, ΧΙ, *ΒΕΠΕΣ* 18, σελ. 66, 1-3.

θεωρεί «ὅτι μικρός τις κόσμος ἐστὶν ὁ ἄνθρωπος», στον οποίο, ὅπως και στο μακρόκοσμο, η διακόσμηση «ἁρμονία τίς ἐστι μουσικῆς πολυειδῶς καὶ ποικίλως κατὰ τινα τάξιν καὶ ῥυθμὸν πρὸς ἑαυτὴν ἡρμωσμένη καὶ ἑαυτῇ συνᾶδουσα»¹². Συμπληρώνοντας υποδεικνύει ὅτι η κοσμολογικὴ τάξη «πρῶτῃ τε καὶ ἀρχέτυπος καὶ ἀληθὴς ἐστὶ μουσικὴ»¹³. Εἰς αὐτὴν φαίνεται κάποια στενὴ συγγένεια με τὰ νεοπυθαγόρεια δόγματα¹⁴. Στὴν οὐσία ὁμως ἀνοίγει ἓνα μεγάλο κεφάλαιο τῆς θεολογίας, ποὺ ἀφορᾷ καὶ τὴν μουσικὴ καὶ ποὺ ολοκληρῶνεται ἀπὸ τὸ συγγραφέα τῆς «Οὐρανίου Ἱεραρχίας», τὸ Διονύσιο τὸν Ἀρεοπαγίτη. Ὁ Μ. Ἀθανάσιος καὶ ὁ Μ. Βασίλειος ολοκληρῶνουν τὴν θεολογικὴ θεώρηση τῆς ἁρμονίας τοῦ σύμπαντος καὶ τοῦ ἀνθρώπου. Καὶ οἱ δύο θεμελιώνουν τὶς ἀπόψεις τοὺς στηριζόμενοι σὲ ἐπιστημονικὲς καὶ φιλοσοφικὲς παρατηρήσεις. Τα τέσσερα στοιχεῖα καὶ οἱ ἀντίθετες ιδιότητές τοὺς – θερμό, ψυχρό, υγρό, ξηρό – «τῇ φύσει συνημμένα καὶ σύμφωνον ἔχοντα τὴν ἁρμονίαν»¹⁵, εἶναι ἓνας «κύκλος καὶ χορὸς ἑναρμόνιος συμφωνούντων πάντων καὶ συστοιχούντων ἀλλήλοις»¹⁶. Ὡστόσο, τὰ θέματα αὐτὰ στηρίζονται στὴν Α. Γραφή καὶ διαφοροποιοῦνται σημαντικὰ ἀπὸ τὴν ἀρχαία φιλοσοφία¹⁷.

Ἀλλὰ ἡ ἁρμονία τοῦ μακρόκοσμου καὶ μικρόκοσμου γιὰ τοὺς Πατέρες δὲν εἶναι μιὰ ἀπλὴ τελολογικὴ καὶ αἰσθητικὴ ἐρμηνεία. Ἀπὸ ἐδῶ καὶ πέρα θεμελιώνεται θεολογικὰ καὶ ἡ ἠθικὴ ἐννοία τῆς ἁρμονίας. Ἡ τάξη τοῦ κόσμου καὶ τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου δίνει ἀφορμὴ στοὺς ἐκκλησιαστικοὺς συγγραφεῖς νὰ στρέψουν τὴν προσοχή τοὺς, μετὰ ἀπὸ τὴ γενικὴ θεώρηση τοῦ μουσικοῦ φαινομένου ὡς ἁρμονίας τοῦ κόσμου, στὸν ἠθικὸ χαρακτήρα τῆς μουσικῆς. Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ ξεκινᾷ ἡ μορφοποίησις τῆς λειτουργικῆς μελωδίας. Εἶδαμε ἐξάλλου ὅτι στὴ βάση αὐτὴ κτίζει τὸ οἰκοδόμημά τῆς ἡ λειτουργικὴ μουσικὴ, ὅταν ἐπιλέγει, ὅπως ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ, ἓναν ὁρισμένο τύπο ἀσμάτων. Ἄλλωστε, εἶναι ἐξαιρετικῆς σημασίας τὸ γεγονὸς ὅτι μετὰ τὴ λέξη «ἁρμονία» οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἐννοοῦσαν τὶς ἐλεγμένες καὶ τυποποιημένες μελωδίες τοῦ τροπικοῦ τοῦ συστήματος¹⁸.

12. Γρηγορίου Νύσσης, *Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν* I, 3, PG 44, 440C καὶ 441C.

13. Ὁ.π., 441C.

14. Βλ. Th. Gérold, μν. ἔργο, σελ. 75.

15. Μ. Ἀθανασίου, *Λόγος κατὰ Ἑλλήνων* 36, BEΠΕΣ 30, σελ. 62, 6-7.

16. Μ. Βασιλείου, *Εἰς τὴν Ἐξαήμερον* Δ, 5, BEΠΕΣ 51, σελ. 220, 37-38. Πρβλ. Ν. Ματσούκα, «Ἐπιστημονικά, φιλοσοφικά καὶ θεολογικά στοιχεῖα τῆς Ἐξαήμερου τοῦ Μ. Βασιλείου», *ΤΕΜΒ*, Θεσσαλονίκη 1981, σελ. 113 ἐξ., ὅπου σχολιάζεται ἡ φιλία καὶ ἡ συμπάθεια τῶν ἀντιθέτων στοιχείων τῆς φύσεως μετὰ τὸν ἐνοποιητικὸ ρόλο τῶν θεῶν ἐνεργειῶν.

17. Ὁ Th. Gérold, μν. ἔργο, σελ. 80, σημειώνει σχετικὰ μετὰ τὶς φιλοσοφικὰς ἰδέας τοῦ ἐλληνισμοῦ ὅτι «οἱ Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας δέχθησαν τὴν ἐπίδρασίν τοὺς μετὰ τὴν διαφορὰ ὅτι ἀναζήτησαν τὰ συμπεράσματά τοὺς στὴν Ἁγία Γραφή». Κατὰ τὸν Ν. Ματσούκα, Ὁ.π., σελ. 112, ἡ πατερικὴ σκέψις «ἐγκεντρίζει στὴ βιβλικὴ διδασκαλίαν» τὶς φιλοσοφικὰς ἐννοίας. Συνεπῶς πολὺ σωστά ὁ Th. Gérold, μν. ἔργο, σελ. 64, ἀναφέρει ὅτι ὁ H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Leipzig 1905, σελ. 41, ἐρμήνευσε ἄσχημα καὶ μεγαλοποίησε ὁρισμένες θεωρίες τοῦ Φίλωνα λέγοντας ὅτι οἱ ἰδέες τοῦ πάνω στὴ θέση τῆς μουσικῆς μέσα στὴ λατρεία ἄσκησαν μιὰ ἰσχυρὴ ἐπίδραση στοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας.

18. Πρβλ. J. Chailley, *Histoire musicale*, σελ. 19.

Είναι προσφιλής στους Πατέρες ο παραλληλισμός της ψυχικής αρμονίας με εκείνην των μουσικών οργάνων. Η θέση αυτή ξεκινά από την ελληνική φιλοσοφία¹⁹, παίρνει όμως ένα καινούριο ανθρωπολογικό και κοινωνιολογικό περιεχόμενο που συνδέεται αποκλειστικά και μόνο με τη διδασκαλία της Αγ. Γραφής. Ο Απόστολος Παύλος αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στην εκκλησιαστική ψαλμωδία και στη θέση του αυτή αναφέρονται συχνά οι Πατέρες. Οι συστάσεις του στους χριστιανούς της Μ. Ασίας αποτελούν κατά κάποιο τρόπο βέβαια την επίσημη αποδοχή της υμνωδίας στη νέα χριστιανική κοινότητα²⁰. Αλλά στην κοινότητα αυτή ο Χριστιανός ψάλλει με την καρδιά του ύμνους, αφού πρώτα πληρωθεί από τη ζωοποιό αύρα του Αγίου Πνεύματος²¹. Αυτή ακριβώς είναι η ειδοποιός διαφορά της «ἐν Χριστῷ» ευθυμίας²², που προϋποθέτει μια πλήρη και ουσιαστική ψυχική αρμονία, από την κοσμική²³. Ο Κλήμης ο Αλεξανδρέας κινείται πάνω στην ίδια γραμμή, παραλληλίζοντας τα όργανα της Π. Διαθήκης με τον άνθρωπο, τον οποίο θεωρεί ως αληθινό όργανο ειρήνης²⁴. Η ίδια άποψη της αρμονίας της ψυχής αναπτύσσεται διεξοδικά στην επιστολή «Προς Μαρκελλίνον», σύμφωνα με την οποία τα διάφορα κινήματα της ψυχής τακτοποιούνται όταν η ψυχή διατηρεί «Χριστοῦ νοῦν»²⁵. Ο Μ. Βασίλειος εναρμονίζεται με τους άλλους Πατέρες και οι απόψεις του απηχούν γενικότερα τις ανθρωπολογικές του θέσεις. Σύμφωνα με αυτές, ο προφητικός λόγος, με την κατασκευή του οργάνου, μας αποδεικνύει πολύ έντονα και σοφά ότι όσοι διαθέτουν αρμονικό και ήρεμο ψυχικό κόσμο οδηγούνται με ευκολία στην ανοδική πορεία για τη βασιλεία του Θεού²⁶. Η κατασκευή του σώματος είναι ως όργανο αρμοσμένο μουσικά για τη δοξολογία του Θεού²⁷. Παρόμοιες απόψεις διατυπώνει και ο Γρηγόριος ο Νύσσης, σημειώνοντας ότι, επειδή «πᾶν τό κατὰ φύσιν φίλον τῇ φύσει», η μουσική, που αποδεδειγμένα είναι κατά φύση, αναμειχθήκε με τους ψαλμούς που εκφράζουν τη φιλοσοφία των αρετών και τα υψηλά δόγματα, για να θεραπεύεται η φύση: «θεραπεία γάρ φύσεώς ἐστὶν ἡ τῆς ζωῆς εὐρυθμία, ἣν μοι δοκεῖν συμβουλεύειν δι' αἰνιγμάτων ἢ μελωδία»²⁸. Με την έννοια αυτή διατηρείται το ήθος «τῶν ἐν ἀρετῇ ζώντων» και «διὰ παντός εὐμελὲς τε καὶ εὐρυθμὸς ὁ ἐν τούτοις ἤθεσι διαμένει τρόπος»²⁹.

19. Αριστοτέλους, *Πολιτικά* Η, 5, 1340b 15· «Καὶ τις ἔοικε συγγένεια ταῖς ἀρμονίαις καὶ τοῖς ρυθμοῖς εἶναι· διὸ πολλοὶ φασὶ τῶν σοφῶν οἱ μὲν ἀρμονίαν εἶναι τὴν ψυχὴν οἱ δ' ἔχειν ἀρμονίαν».

20. Κολ 3, 16.

21. Εφ 5, 19.

22. *Ιακ* 5, 13· «Εὐθυμεῖ τις, ψαλλέτω».

23. Μ. Αθανασίου, *Προς Μαρκελλίνον εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν ψαλμῶν* κη, *ΒΕΠΕΣ* 32, σελ. 26, 27-34.

24. Κλήμεντος Αλεξανδρέως, *Παιδαγωγός* Β, IV, *ΒΕΠΕΣ* 7, σελ. 149, 32-39 και 150, 1-7.

25. Μ. Αθανασίου, *Προς Μαρκελλίνον εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν ψαλμῶν* κη, *ΒΕΠΕΣ* 32, σελ. 26, 18-20.

26. Μ. Βασιλείου, *Εἰς τὸν Α' ψαλμόν* 2, *ΒΕΠΕΣ* 52, σελ. 12, 39-42.

27. Μ. Βασιλείου, *Εἰς τὸν ΚΘ' ψαλμόν* 1, *ΒΕΠΕΣ* 52, σελ. 54, 17-18.

28. Γρηγορίου Νύσσης, *Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν* 1, 3, *PG* 44, 444A.

29. *Ό.π.*, 444B.

Αλλά ο ηθικός χαρακτήρας της εκκλησιαστικής μελωδίας έχει και άλλες πτυχές. Έτσι, η χριστιανική λειτουργική σύνθεση, δηλαδή η υμνογραφία, είναι κοινή έκφραση ολόκληρου του πνεύματος της Εκκλησίας και αποκτά εκκλησιολογικό περιεχόμενο. Ομόφωνα σχεδόν η πατερική διδασκαλία παρουσιάζει το Άγιο Πνεύμα να συνεργεί στην ψαλμωδία³⁰. Ωστόσο, οι προοπτικές αυτές της μουσικής στο χριστιανικό χώρο διαφοροποιούνται από την αρχαία σκέψη που θεωρεί τη μουσική ως κατάσταση εκστάσεως και ομαδικού δαιμονισμού³¹. Ο Χριστιανός μελωδός είναι ένας ελεύθερος συνθέτης που θεληματικά αποδέχεται το φωτισμό και τη χάρη του Αγίου Πνεύματος, γιατί βιώνει το ίδιο το γεγονός της θείας Αποκαλύψεως με ένα και μοναδικό σκοπό, να διδάξει και να οικοδομήσει³². Έτσι φθάνουμε στη μορφωτική δύναμη της λειτουργικής μουσικής, που δεν αφορά οποιαδήποτε συμβατική ανθρώπινη γνώση, γιατί τα πλαίσιά της είναι εκκλησιολογικά. Στη χριστιανική δηλαδή διδασκαλία ομιλεί ο Θεός ως αλήθεια και με το λόγο του κατηχείται και «μορφούται» ο άνθρωπος κάτω από την εποπτεία του Αγίου Πνεύματος. Συγκεκριμένα, το Άγιο Πνεύμα, που γνωρίζει ότι ο άνθρωπος εξαιτίας της φιλήδονης ζωής του οδηγείται δύσκολα στην αρετή, «τό εκ τῆς μελωδίας τερπνόν τοῖς δόγμασιν ἐγκατέμειξε»³³. Με τον τρόπο αυτό γίνεται αβίαστα η οικειοποίηση των διδαγμάτων της πίστεως³⁴.

Μέσα όμως από όλα αυτά προβάλλει ο ειδικός χαρακτήρας της λειτουργικής μουσικής, που της προσδίδει ένα ξεχωριστό κοινωνικό νόημα, εντάσσοντάς την μόνιμα πια στο πνεύμα της ορθοδόξου θεολογίας. Ο Μ. Βασίλειος μας δίνει να καταλάβουμε καλά τη θέση αυτή, όταν λέει ότι «τό μέγιστον τῶν ἀγαθῶν τὴν ἀγάπην ἢ ψαλμωδία παρέχεται, οἶονεῖ σύνδεσμόν τινα πρὸς τὴν ἔνωσιν τὴν συνωδίαν ἐπινοήσασα καὶ εἰς ἑνός χοροῦ συμφωνίαν τὸν λαόν συναρμόζουσα»³⁵. Η μυστηριακή κοινωνία του χριστιανισμού ἀποκαθιστά την οντολογική ενότητα των πιστῶν κατ' εἰκόνα της ενότητας του Τριαδικού Θεοῦ με την έκφραση της αγάπης³⁶. Έτσι, η ψαλτική είναι η αισθητοποίηση του αληθινού ἡθους, του ευχαριστηριακού ἡθους. Στη βάση αυτή, ἀκόμη, η ψαλμωδία ως μουσική και ποίηση γίνεται η μελέτη των φάσεων της θείας οικονομίας, του ἐπὶ γῆς σωτηρειώδους ἔργου του Κυρίου, των θαυμασίων της Θεοτόκου και των Αγίων³⁷, και εκφράζει μια πλήρη

30. Βλ. Μ. Βασιλείου, *Εἰς τὸν Α΄ ψαλμόν 1*, ΒΕΠΕΣ 52, σελ. 11, 21 ἐξ., Ιωάννου Χρυσοστόμου, *Ομιλία εἰς τὸν ΜΑ΄ ψαλμόν α΄*, PG 55, 156 και Μ. Αθανασίου, *Πρὸς Μαρκελλίνον εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν ψαλμῶν κη*, ΒΕΠΕΣ 32, σελ. 26, 18-31.

31. Πλάτωνος, *Τῶν* 533e, 5.

32. Βλ. Α. Αλυγιζάκη, μν. ἔργο, σελ. 263.

33. Μ. Βασιλείου, *Εἰς τὸν Α΄ ψαλμόν 1*, ΒΕΠΕΣ 52, σελ. 11, 21-24.

34. Ό.π., σελ. 11, 28-30· «Διὰ τοῦτο τὰ ἐναρμόνια ταῦτα μέλη τῶν ψαλμῶν ἡμῖν ἐπινενόηται, ἵνα οἱ παῖδες τὴν ἡλικίαν ἢ καὶ ὅλως οἱ νεαροὶ τό ἥθος, τῷ μὲν δοκεῖν μελωδῶσι, τῇ δὲ ἀληθείᾳ τὰς ψυχὰς ἐκπαιδεύωνται».

35. Μ. Βασιλείου, ό.π., 2, σελ. 12, 9-11.

36. Πρβλ. Γ. Μαντζαρίδη, *Χριστιανικὴ Ἠθική*, Θεσσαλονίκη 1983, σελ. 25.

37. Πρβλ. Ι. Φουντούλη, *Ἡ ἀκολουθία τοῦ ὁρθρου*, Θεσσαλονίκη 1966, σελ. 13.

και τέλεια θεολογία. Οι λειτουργικοί ύμνοι λοιπόν στην Ορθοδοξία υπηρετούν αποκλειστικά και μόνο την ενότητα της Εκκλησίας, επειδή διατηρούν οργανική σχέση με το πρόσωπο και το έργο του Χριστού και μυσταγωγούν το μυστήριο του Σταυρού και της Αναστάσεώς του, που πραγματοποιήθηκε για τη σωτηρία και την ανακαίνιση του κόσμου³⁸.

Κάτω από τις συνθήκες αυτές η λειτουργική μουσική της Ορθοδοξίας οδηγείται στην τυποποίηση του περιεχομένου της με ένα συγκεκριμένο μορφολογικά και ελεγχόμενο σύστημα μελικών σχημάτων. Αλλά σ' αυτό συμβάλλει ξέχωρα ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της διδασκαλίας των Πατέρων, που αναπτύσσεται στα πλαίσια της μυστικής θεολογίας. 'Αλλωστε ο αποφατισμός είναι ο αληθινός μίτος ολόκληρης της παραδόσεως της Ανατολικής Εκκλησίας³⁹.

Είδαμε ότι η Γρηγόριος ο Νύσσης θεωρεί την αρμονία του σύμπαντος ως την πρώτη, την αρχέτυπη και αληθινή μουσική⁴⁰. Κατά το Μ. Βασίλειο η αρμονία αυτή είναι τόσο ευχάριστη, «ὥστε πᾶσαν τήν ἐν μελωδίαις ἡδονὴν ὑπερβάλλειν»⁴¹. Οι αρχετυπίες όμως της θείας αρμονίας του κάλλους και του αγαθοῦ ως έννοιες βρίσκουν στα αρεοπαγίτικά συγγράμματα μια πρωτότυπη διατύπωση. Εδώ το υπερουσιο καλὸ λέγεται κάλλος, επειδή απ' αυτό μεταδίδεται σε όλα τα όντα η ομορφιά και επειδή είναι αιτία «τῆς πάντων εὐαρμοστίας καὶ ἀγλαΐας»⁴². Ωστόσο, ο υλικὸς κόσμος με την αρμονία και ωραιότητα «ἀπήχημά τινα τῆς νοερᾶς εὐπρεπείας ἔχει»⁴³. Ακόμη και το θέμα της ομορφιάς των ὕμνων περιλαμβάνεται στίς ίδιες διαδικασίες. Στην «Εκκλησιαστική Ιεραρχία», οι ψαλμωδίες μεταδίδονται από τους Αγγέλους στους εμπνευσμένους Προφῆτες και Αγίους. Ο Ησαΐας «τὴν θεαρχικὴν ἐκείνην καὶ πολυτίμητον ὕμνωδιαν ἐμυσταγωγεῖτο τοῦ τυποῦντος τὴν ὄρασιν ἀγγέλου»⁴⁴. Συνεπώς, ο ὕμνωδὸς δεν είναι μόνο ο αποδέκτης της χάριτος και του φωτισμοῦ του Αγίου Πνεύματος, ἀλλὰ ἀκόμη και των ὕμνων, τους οποίους «ἡ θεολογία τοῖς ἐπὶ γῆς παραδέδωκεν, ἐν οἷς ἱερῶς ἀναφαίνεται τό τῆς ὑπερτάτης αὐτῆς ἐλλάμψεως ὑπερέχον»⁴⁵. Σε τελικὴ ἀνάλυση, ο μουσικὸς είναι ένας ταπεινὸς ὑμνογράφος. Έργο του είναι η σύνθεση και η επεξεργασία των μελωδιών, που ἐρ-

38. Πρβλ. Γ. Μαντζαρίδη, «Η φύση της κοινωνικής διδασκαλίας μέσα στα πλαίσια της Ορθοδοξίας», *ΕΕΘΣΠΘ* 22 (1977), σελ. 26.

39. V. Lossky, *Théologie mystique de l'Église d'Orient*, Aubier 1940 (μτφρ. Σ. Γουνελά), εκδ. Φιλόσοφος Λόγος, 1983, σελ. 31.

40. *Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν* 1, 3, *PG* 44, 441C.

41. Μ. Βασιλείου, *Εἰς τὴν Εξαιήμερον Γ*, 3, *ΒΕΠΕΣ* 51, σελ. 207, 10-11.

42. Διονυσίου Αρεοπαγίτου, *Περὶ θεῶν ὀνομάτων* IV, VII, *PG* 3, 701C.

43. Διονυσίου Αρεοπαγίτου, *Περὶ οὐρανίου Ἱεραρχίας* II, IV, *PG* 3, 144B και *Περὶ θεῶν ὀνομάτων* IV, IV, *PG* 3, 697C. «Οὕτω δὴ καὶ ἡ τῆς θείας ἀγαθότητος ἐμφανὲς εἰκὼν ὁ μέγας οὗτος καὶ ὑπολαμπὴς καὶ ἀείφωτος ἥλιος κατὰ πολλοστόν ἀπήχημα τ' ἀγαθοῦ καὶ πάντα ὅσα μετέχειν αὐτοῦ δύναται φωτίζει καὶ ὑπερηπλωμένον ἔχει τό φῶς εἰς πάντα ἐξαπλῶν τὸν ὁρατὸν κόσμον, ἄνω τε καὶ κάτω τὰς τῶν οἰκειῶν ἀκτίνων αὐγάς».

44. Διονυσίου Αρεοπαγίτου, *Περὶ οὐρανίου Ἱεραρχίας* XIII, IV, *PG* 3, 305 A.

45. Ό.π., VII, IV, *PG* 3, 212AB.

χονται στον κόσμο της ύλης, ως απηχήματα της νοεράς ευπρέπειας. Είναι όμως δυνατόν «δι' αὐτῶν ἀνάγεσθαι πρὸς τὰς αὐλούς ἀρχετυπίας»⁴⁶. Ἐτσι ολοκληρώνεται η θεώρηση της λειτουργικής μουσικής από την πλευρά της μυστικής θεολογίας. Συγκεκριμένα, δηλαδή, όταν «ἡ περιεκτικὴ τῶν πανιέρων ὕμνολογία τὰς ψυχικὰς ἔξεις ἑναρμονίως διαθεῖ», χάριν της ιερουργίας, με την ομοφωνία των θείων ᾠδῶν ἐπέρχεται η συμφωνία και η ομοφροσύνη ὅλων μας πρὸς τα θεῖα⁴⁷.

Ἡ θεολογία των αρεοπαγιτικῶν συγγραμμάτων ὄχι μόνο για το θέμα μας, ἀλλὰ και γενικότερα, θεωρήθηκε ὡς επέκταση του μυστικισμοῦ των νεοπλατωνικῶν και ιδίως του Πλωτίνου και Πρόκλου. Ἐχει ὁμως ἀποδειχθεῖ ὅτι η διαφορὰ ἀνάμεσα στο Διονύσιο και τους νεοπλατωνικούς είναι σημαντική⁴⁸. Εξάλλου, ο συγγραφέας αὐτός με τη δυναμικὴ σύλληψη των θεμάτων του δίνει ἀπαντήσεις στους νεοπλατωνικούς και γνωστικούς μέσα βέβαια ἀπὸ την καθολικὴ διάσταση του ἔργου του. Ἐτσι, θέματα κοσμολογικά και φιλοσοφικά των δύο παραπάνω τάσεων, που φέρονται ἀπὸ τους ερευνητές να ρυθμίζουν τους συμβολισμούς του αριθμοῦ οκτῶ στη λειτουργικὴ μουσικὴ, ἐξαφανίζονται κυριολεκτικὰ κάτω ἀπὸ το δυναμισμό και την αὐτοτέλεια της μυστικῆς θεολογίας⁴⁹.

Με την αὐτοτέλεια αὐτὴ ὁργανώθηκε η λειτουργικὴ παράδοση της Ανατολικῆς Ἐκκλησίας. Εἰδὼ ὁ καλλιτέχνης ἔχει ἀπόλυτη σχέση με τη λειτουργικὴ πράξη. Χωρὶς να ἐξυπηρετεῖ την ευχαρίστηση του ακροατή, τον κάνει να ταυτίζεται με τη θεῖα υπόθεση⁵⁰. Τόσο, δηλαδή, στη ζωγραφικὴ ὅσο και στη μουσικὴ, ο δημιουργὸς δεν ἐπιτρέπεται να μεταχειριστεῖ το θέμα του ἐλεύθερα. Δουλεῖ πάνω στην τεχντροπία και τη μέθοδο των προκατόχων του, που ἔχει ὡς βάση τις ἀρχετυπίες με την ἐξαύλωση των μορφῶν. Υπάρχουν, δηλαδή, στην ὀρθόδοξη τέχνη σταθερὰ πρότυπα και χαρακτηριστικά που δημιουργοῦν μια μορφολογικὴ ιδιαιτερότητα⁵¹. Αὐτὰ τα πρότυπα, συγκεκριμένα στη μουσικὴ, υπενθυμίζουν τα απηχήματα της θεῖας ἀρμονίας και θεωροῦνται ὡς μία ηχώ των ἀγγελικῶν ὕμνων. Ἡ ἐκκλησιολογικὴ αὐτὴ διάσταση δεν είναι ἀποκλειστικότητα της αρεοπαγιτικῆς θεολογίας. Ἡ συνείδηση της Ἐκκλησίας είναι ἀνέκαθεν προσανατολισμένη στην πίστη αὐτή. Στην ὑμνογραφία, η Ἐκκλησία εἶναι «ουρανὸς πολὺφωτος», ὅπου οἱ πιστοὶ μυστικὰ εἰκονίζουν τα χερουβὶμ με τα ὁποῖα συμπάλλουν τον τρισάγιο ὕμνο⁵². Οἱ τρεῖς

46. Ὁ.π., II, IV, PG 3, 144B.

47. Διονυσίου Ἀρεοπαγίτου, *Περὶ ἐκκλησιαστικῆς Ἱεραρχίας* II, V, PG 3, 432 A.

48. Βλ. V. Lossky, μν. ἔργο, σελ. 20.

49. Ἡ θεολογία των αρεοπαγιτικῶν συγγραμμάτων ἀποδεικνύει τη διαφοροποίηση της Ἐκκλησίας ἀπὸ τις νεοπλατωνικὲς και ἀπόκρυφες δοξασίες του συγκρητισμοῦ. Ἡ χριστιανικὴ μυστικὴ παράδοση ἀποκλείει κάθε σκέψη για ἐπίδραση της ἀποκρυφολογίας στους λειτουργικοὺς συμβολισμούς γύρω ἀπὸ το θέμα του συστήματος της οκταηχίας.

50. Πρβλ. E. Fischer, *Ἡ ἀναγκαιότητα της τέχνης* (μτφρ. Γ. Βαμβαλή), Ἀθήναι 1972, σελ. 244 και A. Αλγιζάκη, μν. ἔργο, σελ. 263.

51. Πρβλ. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, σελ. 74.

52. Βλ. Χερουβικό ὕμνο και ευχή Ἀναφοράς. Βλ. ἀκόμη, Μηναῖο Α' Οκτωβρίου [πρβλ. K. Krumbacher, *Ἱστορία της βυζαντινῆς λογοτεχνίας* II, § 272 (μεταφρ. Γ. Σωτηριάδου), Ἐν Ἀθήναις

παῖδες «θεῖον ὕμνον ἔμελπον»⁵³ μαζί με τους αγγέλους «πᾶσαν τὴν ὕμνωδιάν τῶν ἀσάρκων ἐκμιμούμενοι»⁵⁴.

Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ἡ ψαλτική ὡς μουσική σύνθεση χρησιμοποιεῖ ἢ επεξεργάζεται ὀρισμένα ἀπλά μελικά σχήματα που επαναλαμβάνονται πολλές φορές⁵⁵. Ἡ μουσική θεωρία του μεσαίωνα, ὅπως καὶ τα παλαιὰ χειρόγραφα τῆς βυζαντινῆς λειτουργικῆς μουσικῆς, στηρίζονται συνθετικά στις γνωστές «θέσεις», δηλαδή σε συγκεκριμένα μελικά υποδείγματα ἢ τύπους. Οἱ μελωδίες εἶναι δεμένες ουσιαστικά με τα πρότυπα αὐτά, τα οποία δεσμεύονται συγχρόνως με το σύστημα τῶν οκτῶ ἡχων. Οἱ λειτουργικὲς δηλαδή μελωδίες, στὴν Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία, δημιουργοῦνται ἀπὸ περιορισμένο ἀριθμὸ μελικῶν σχημάτων καὶ μουσικῶν φράσεων που ἀκολουθοῦν μια διατεταγμένη μελωδική κίνηση. Στὴν ὀρθόδοξη ζωγραφική, ὁ ζωγράφος ἀντιγράφει τα χαρακτηριστικά πού δόθηκαν στο εικονιζόμενο πρόσωπο ἀπὸ τοὺς προκατόχους του. Ὁ μελοποιὸς καὶ ὁ ὑμνογράφος, ἐπίσης, πρέπει νὰ ἀκολουθήσει ἓνα πρότυπο, ἓναν ὕμνο ἥδη υπαρκτό γιὰ τὴν εορτή τοῦ αἱίου, μια σειρά μελικῶν σχημάτων ὡς ἡχώ τῶν ψαλλομένων στὸν οὐρανό. Ὁ ὀρθόδοξος μουσικός, λοιπόν, ἀκολουθεῖ πιστὰ ὀρισμένα πρότυπα. Μπορεῖ μόνο νὰ κάνει ἐλάχιστες ἀλλαγές στὶς μελωδίες ἢ μερικὸς καλλωπισμούς. Τα πρότυπά του τὸν οδηγοῦν σε μια εσχατολογικὴ προοπτική, «τάς ἀδελους ἀρχετυπίας». Εἶναι βέβαια

1900, σελ. 529 καὶ J.B. Pitra, *Analecta sacra* I, σελ. XXVI] τὸ ἰδιόμελο δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων, ἀφιερωμένο στὸ Ρωμανό το Μελωδό, που ἀποδίδεται στὸν ἅγιο Γερμανό (ἡ' αἰ.) καὶ ἀναφέρει παραστατικότητας γιὰ τὴν προέλευση τῶν λειτουργικῶν ὕμνων:

*Πρώτη καλῶν ἀπαρχή
ῥῥῥῥῥ σωτηρίας ἀφορμή,
Ρωμανέ, πάτερ ἡμῶν
ἀγγελικὴν γάρ ὕμνωδιάν συστησάμενος,
θεοπροεπῶς ἐπεδείξω τὴν πολιτείαν σου.*

Χαρακτηριστικὸ εἶναι καὶ τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Ἰωάννου Γεωμέτρη στὸ Ρωμανό (ι' αἰ.) που ἀναφέρει ὁ K. Krumbacher, ὁ.π.

*Ὁ συγχωρευτὴς οὐρανοῦ τῶν ἀγγέλων
καὶ γῆθεν ἄδει τὰς ἐκεῖ μελωδίας.*

53. Μηναιό Β' Φεβρουαρίου, Καταβασία ἡ' ὡδῆς.

54. Κοντάκιο Ρωμανοῦ, 17 Δεκεμβρίου στὸς Τρεῖς παῖδες, ἐκδ. J.-B. Pitra, *Analecta sacra* I, σελ. 195, τροπάριο κζ'. Κατὰ τὸν ἱστορικὸ Σωκράτη, *Εκκλ. ἱστορία* 6, 8, PG 67, 688-692, ὁ Ἰγνάτιος Ἀντιοχείας «ὁπτασίαν εἶδεν ἀγγέλων διὰ τῶν ἀντιφῶνων ὕμνων τὴν ἁγίαν Τριάδα ὕμνούντων καὶ τὸν τρόπον τοῦ δράματος τῇ ἐν Ἀντιοχείᾳ Ἐκκλησίᾳ παρέδωκεν». Ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνός, *Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως* Γ, 10 (54) σχολιάζει τὸ ἱστορικὸ τοῦ παιδιοῦ που διδάχθηκε τὸν τρισάγιο ὕμνο ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους. Ὁ βιογράφος τοῦ Δαμασκηνοῦ (*ASS* Μάιος II, σελ. 729) ἀναφέρει ὅτι «τοὺς χερουβικὸς ὕμνους οὗτος μιμήσεται». Ἀκόμη κατὰ παράδοση ὁ ὕμνος τοῦ «Ἄξιόν ἐστιν» μεταδόθηκε ἀπὸ Ἀγγελο.

55. Ὁ Π. Χρήστου, *Ἡ ὑμνογραφία τῆς ἀρχαϊκῆς Ἐκκλησίας*, σελ. 49, κάνει εὐστοχες παρατηρήσεις γιὰ τα μελικά σχήματα καὶ τὶς μικρὲς μουσικὲς φράσεις τῶν λειτουργικῶν ὕμνων. Ὁ συγγραφέας αὐτὸς ἀντικρούει τοὺς E. Wellesz (*A. History*), καὶ A.Z. Idelsohn, [*Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen*], *ZMW* 4 (1921-22)] καὶ συνδέει τὴν ἐλληνικὴ λειτουργικὴ ψαλμωδία με τὸν ἀρχαῖο ἐλληνισμό.

λάθος να δει κανείς στην αυστηρή αυτή προσκόλληση στα διατεταγμένα πρότυπα μια έλλειψη μουσικής φαντασίας, επειδή ο καλλιτέχνης αισθάνθηκε τον εαυτό του στη λατρεία ως έναν κρίκο ανάμεσα στους άλλους καλλιτέχνες⁵⁶. Έτσι, η θεολογική αντίληψη για τη μουσική δημιουργεί την απλότητα και δωρικότητα των μουσικών μορφών που επηρεάζουν ολόκληρο το φάσμα της λειτουργικής μουσικής, από το Βυζάντιο ως σήμερα.

Η τυποποίηση των μελωδιών της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας διενεργείται κάτω από την επίδραση της θεολογίας με το οκτάηχο σύστημα. Η λειτουργική, δηλαδή, μουσική έχει ένα δικό της μελικό κύκλωμα με σταθερή εσωτερική οργάνωση και ενότητα στοιχείων στη βάση μιας δομημένης συνοχής. Ο ορθόδοξος μελωδός περιορίζεται σε οκτώ ήχους. Κάθε ένας από τους ήχους χειρίζεται μια χαρακτηριστική σειρά μελικών προτύπων, που δεσμεύονται από ορισμένους τεχνικούς κανόνες της μουσικής θεωρίας, για να δημιουργήσουν «τήν γνωριστικήν αὐτοῦ ἰδέαν»⁵⁷. Τα μελικά πρότυπα αποτελούν τις «θέσεις» ή τα μελωδικά υποδείγματα που απαρτίζουν τις μουσικές φράσεις. Έτσι, μια ακολουθία συζευγμένων φράσεων με θεματική σχηματοποίηση δημιουργεί μια ευρύτερη μουσική «κατασκευή». Ορισμένος αριθμός μουσικών φράσεων ή θεμάτων αποτελεί το τροπάριο ή τον ύμνο. Ο ρυθμός, απαραίτητο στοιχείο της μουσικής φράσεως, είναι χαρακτηριστικός για την εκκλησιαστική μελωδία. Η λειτουργική μουσική έχει τονικό ρυθμό, ο οποίος εξαιτίας της δομής των ύμνων είναι ασύμμετρος και δίνει στη σύνθεση μια απaráμιλλη πλαστικότητα.

Η ελληνική λειτουργική υμνογραφία δημιουργεί ενότητες τροπαρίων για τους οκτώ ήχους πάνω στο ίδιο θέμα, στηρίζεται όμως στο φρόνημα της χαρμολύπης, την πεμπουσία του λειτουργικού βιώματος. Αυτό σημαίνει πως η αριθμητική και συμβολική σημασία του οκτώ μέσα στη μουσική μεταστρέφεται και μεταστοιχείωνεται σε ποιοτική. Και οι οκτώ ήχοι εκφράζουν την ίδια κατάσταση, που είναι η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη χαρά και τη λύπη: «φόβῳ διὰ τὴν ἁμαρτίαν, ὡς ἀνάξιοι ὄντες· χαρᾷ δὲ διὰ τὴν σωτηρίαν...»⁵⁸.

Συνοψίζοντας, η μορφολογική οργάνωση της λειτουργικής μουσικής ρυθμίζεται από ένα αυτόνομο σχέδιο, το οποίο επηρεάζει σημαντικά η πατερική θεολογία. Το σχέδιο αυτό δεν είναι άλλο από το σύστημα της οκταηχίας, που ακολουθεί ορισμένους τυπικούς περιορισμούς. Έτσι αναπτύσσονται και καθιερώνονται ορισμένα κίνητρα, που δεσμεύουν την πρακτική της μελωδίας και διευθετούν σιγά σιγά όλα τα θέματα ανεξάρτητα από τις συγκεκριμένες μουσικές απόψεις⁵⁹. Τα κίνητρα αυτά γίνονται δεκτά και αποκτούν μια συγκεκριμένη μουσική θέση, όπως φαίνεται από τις ομάδες των ύμνων στις συλλογές της Οκτωήχου⁶⁰.

56. Βλ. E. Wellesz, *A History*, σελ. 59-60.

57. Γαβριήλ Ιερομονάχου, *Τι ἐστὶ ψαλτική*, έκδ. L. Tardo, *L' Antica*, σελ. 197.

58. Μηναίο 14 Σεπτεμβρίου, Δοξαστικό των αίνων του Τιμίου Σταυρού.

59. Βλ. G. Reese, *μν. έργο*, σελ. 75.

60. Βλ. G. Reese, *ό.π.*

3. ΙΣΤΟΡΙΚΟΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

Οι ιστορικοφιλολογικές μαρτυρίες που αφορούν την οκταηχία και καλύπτουν τη χρονική περίοδο από τον δ' ως τον θ' αιώνα έχουν ιδιαίτερη σημασία, επειδή για την περίοδο αυτή δεν υπάρχουν άμεσες πηγές που να αναφέρονται ειδικά στο σύστημα και στην τεχνική των οκτώ ήχων.

Στις ιστορικοφιλολογικές μαρτυρίες υπάγονται τα αλχημιστικά συγγράμματα του δ' αιώνα, τα γνωστά κείμενα των Γερωντικών και οι μαρτυρίες που σχετίζονται με τους δύο κυριότερους εκπρόσωπους της οκταηχίας, το Σεβήρο, Πατριάρχη Αντιοχείας (στ' αι.), και τον Ιωάννη Δαμασκηνό. Οι μαρτυρίες αυτές θεωρούνται πολύ σημαντικές, επειδή με τη συστηματική εξέτασή τους αντιμετωπίζεται πληρέστερα το δύσκολο θέμα της προελεύσεως του λειτουργικού φαινομένου της οκταηχίας. Άλλωστε τα θέματα αυτά συνδέονται οργανικά με τις κύριες τεχνικές και θεωρητικές πηγές της οκταηχίας που είναι τα διάφορα θεωρητικά εγχειρίδια και το σύστημα της σημειογραφίας.

3.1. Τα αλχημιστικά συγγράμματα

Τα αλχημιστικά συγγράμματα θεωρούνται ως οι παλαιότερες πηγές στις οποίες διακρίνει κανείς τα πρώτα ίχνη της θεωρίας της λειτουργικής μουσικής και ιδιαίτερα του συστήματος των οκτώ ήχων. Οι ερευνητές από νωρίς πρόσεξαν ιδιαίτερα τα κείμενα αυτά, ενώ για το περιεχόμενό τους διατυπώθηκαν διάφορες εικασίες.

Από τα αλχημιστικά συγγράμματα του μεταγενέστερου ελληνισμού μας ενδιαφέρουν κυρίως δύο αποσπάσματα που αναφέρονται στη μουσική. Το ένα περιλαμβάνεται σε μια διατριβή που αποδίδεται στο Ζώσιμο, συγγραφέα του δ' αιώνα, και το άλλο σε ανώνυμο συγγραφέα του ζ' αιώνα¹. Και τα δύο αποσπάσματα προέρχονται από δύο κεφάλαια που σχολιάζουν μαζί θέματα μουσικής και αλχημίας².

1. Βλ. E. Wellesz, *A History*, σελ. 72.

2. Βλ. M. Berthelot-Gh. Em. Ruelle, *Collection*, σελ. 219 και 433 εξ. Επίσης το τμήμα του κειμένου που αφορά τη μουσική βλ. C. Höeg, «La théorie...», σελ. 331 και K. Wachsmann, *Untersuchungen*, σελ. 59. Ο O. Gombosi, «Studien...» III, *AM* XII (1940), σελ. 29-52, διατυπώνει την άποψη ότι τα δύο αποσπάσματα των αλχημιστών που αναφέρονται στη μουσική διαμορφώνουν μια μικρή διατριβή. Περισσότερα για τα γραμματολογικά ζητήματα των κειμένων βλ. E. Wellesz, ό.π., σελ. 73 εξ.

Σύμφωνα λοιπόν με τα κείμενα αυτά, η τετραμερής φύση του αυγού αναλογεί προς την ύλη της μουσικής που αποτελείται από τέσσερις στοχούς³. Από τις τέσσερις χυμευτικές ύλες – ασπράδι, κρόκο, υμένα, όστρακο – υπολογίζονται 135 επίσημοι συνδυασμοί συνθεμάτων, εκτός από εκείνους που μπορεί να δημιουργήσει κανείς με δική του πρωτοβουλία⁴. Παράλληλα, «ὥσπερ δὲ τεσσάρων ὄντων μουσικῶν γενικωτάτων στοχῶν ΑΒΓΔ, γίνονται παρ' αὐτῶν τῷ εἶδει διάφοροι στοχοὶ κδ', κέντροι καὶ ἴσοι καὶ πλάγιοι, καθαροὶ τε καὶ ἄηχοι καὶ παράηχοι»⁵. Χωρίς την ταξινόμηση αυτή είναι αδύνατο να δημιουργηθούν οι επιμέρους άπειρες μελωδίες «τῶν ὕμνων ἢ θεραπειῶν, ἀποκαλύψων καὶ ἄλλου σκέλους τῆς ἱερᾶς ἐπιστήμης»⁶. Από τις μελωδίες αυτές δημιουργούνται οι συμφωνίες: α) των τεσσάρων στοχῶν και β) των τριῶν δηλαδή 1,2,3 ἢ 2,4,1 ἢ 4,1,2 αφού χρησιμοποιηθούν τρεις από τους τέσσερις ήχους ως βάση της συμφωνίας⁷. Έτσι, εκείνος που χρησιμοποιεί τη μουσική χωρίς την καθιερωμένη τάξη και εναλλαγή των συνθεμάτων και των στοχῶν «γέλωτα πλεῖστον ἔνεκε τῶν εἰρημένων καρπίζεται παθῶν»⁸. Οι ίδιες προδιαγραφές ισχύουν και στην περίπτωση των αλχημιστικών ενώσεων⁹. Σε τελική ανάλυση, «εἰ δὲ τις καλεῖν ἐθέλοι τὰ εἶδη τῶν κδ' στοχῶν ἐξ ἔχειν καὶ μόνον γενικά, καθαρὸν, πλάγιον, ἴσον, κέντρον ἢ ἄηχον ἢ παράηχον ὡς διαιρούμενα εἰς α' καὶ β' καὶ γ' καὶ δ' καλεῖται»¹⁰. Στη βάση αυτή, με την κατά είδος διαφορά των συνθέσεων, μεθοδεύεται επιστημονικά πια όχι μόνο η αλχημεία, αλλά και «τό τῆς μουσικῆς θεοδώρητον ἀγαθόν τοῖς ὕλικοις μιγνύμενον εἶδеси»¹¹.

Είναι φανερό πως δεν είναι τελείως ξεκάθαρη η θεωρία αυτή της μουσικής¹². Ωστόσο, αποκτά μεγάλη σημασία το γεγονός ότι τα κεντρικά σημεία του συστήματος των κδ' στοχῶν, όπως διαλαμβάνονται εδώ, χρησιμοποιούνται αυτούσια σχεδόν στην κατοπινή θεωρητική διάρθρωση της μουσικής της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας. Άλλωστε στο συμπέρασμα αυτό καταλήγουν και οι τελευταίες μουσικολογικές έρευνες γύρω από τη βυζαντινή μουσική θεωρία, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Ο G. Høeg αναζητεί τις ρίζες της βυζαντινής μουσικής θεωρίας στον αιγυπτιακό μυστικισμό. Υποστηρίζει συγκεκριμένα πως, μαζί με τις φιλοσοφικές αρχές των πυθαγορείων και τα ψάλματα της Συναγωγής, που οδηγούν στη

3. Ψευδο-Ζώσιμου, *Μουσική και χημεία*, έκδ. M. Berthelot, ό.π., σελ. 434.

4. Ό.π., σελ. 434. Πρβλ. και Μ. Στεφανίδου, «Μουσική και χρυσοποιία κατά τους Βυζαντινούς χυμευτάς», *ΕΕΒΣ* 4 (1927), σελ. 43.

5. M. Berthelot, ό.π., σελ. 434 και Μ. Στεφανίδου, ό.π., σελ. 41.

6. M. Berthelot, ό.π.

7. Μ. Στεφανίδου, ό.π., σελ. 41.

8. M. Berthelot, ό.π., σελ. 436

9. M. Berthelot, ό.π.

10. M. Berthelot, ό.π., σελ. 437.

11. M. Berthelot, ό.π., σελ. 439.

12. Πρβλ. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, σελ. 85.

διαμόρφωση της χριστιανικής λειτουργικής μουσικής¹³, η αληθινή αρχή της μουσικής ορολογίας των Βυζαντινών βρίσκεται στα αλχημιστικά συγγράμματα¹⁴.

Ο Α. Gastoué, από τους πρώτους που σχολιάζουν τα κείμενα αυτά, παραδέχεται ότι στο κέντρο του εθνικού ελληνισμού υπήρξε από πολύ νωρίς το παραγόμενο σύστημα των τεσσάρων κυρίων ήχων. Το αποτελούσαν οι «καθαροί ήχοι», δηλαδή οι αυθεντικοί ή κύριοι, και οι πλάγιοι, με τη διαφορά πως όλοι ήταν εικοσιτέσσερις. Αυτό αποδεικνύεται, κατά τον ίδιο ερευνητή, από το γεγονός ότι σε όλον το μεσαίωνα, στην Ανατολή και στη Δύση, συζητούσαν για την επάρκεια των οκτώ ήχων στη θεωρία και στην πράξη. Γι' αυτό άλλωστε, ακόμη και στη λειτουργική μουσική, μπήκαν ανεπίσημα τουλάχιστον δύο «μέ- σου» ήχοι¹⁵.

Στα συμπεράσματα αυτά βασίζεται ο Α. Auda και βρίσκει ότι στα αλχημιστικά συγγράμματα υπάρχει μια διευθέτηση με εικοσιτέσσερις κλίμακες¹⁶. Οι διαφορετικές δηλαδή μουσικές κλίμακες, όπως και οι αρχαίες ελληνικές, με την παράθεση των διαφορετικών ειδών συμφωνίας τετάρτης και πέμπτης, δίνουν τους εικοσιτέσσερις ήχους. Οι δώδεκα πρώτοι συνδυασμοί προέρχονται από την τοποθέτηση της τετάρτης στο βαρύ και της πέμπτης στον οξύ. Με την αντίθετη διάταξη – πέμπτη βαρύ και τετάρτη οξύ – δίνονται οι άλλοι δώδεκα¹⁷. Από τις είκοσιτέσσερις κλίμακες έγιναν κατά καιρούς διάφορες επιλογές¹⁸. Έτσι, σταδιακά διαμορφώνεται το σύστημα των οκτώ λειτουργικών ήχων από τις οκτώ κλίμακες οι οποίες αντιστοιχούν στους οκτώ ελληνορωμαϊκούς τόνους και την Οκτώηχο των Βυζαντινών με τη διάταξη σε κύριους ή αυθεντικούς και πλάγιους¹⁹.

Αλλά και ο Ο. Gombosi συσχετίζει τη βυζαντινή μουσική θεωρία με τα αλχημιστικά κείμενα, τα οποία μάλιστα δε θεωρεί παλαιότερα του η' και θ' αιώνα. Ο ίδιος μεταφράζει τους εικοσιτέσσερις «στοχούς» ως βαθμούς που βγαίνουν από έξι διαζευγμένες τετραχορδίες όμοιες με του Αγιοπολίτη²⁰.

Ο Ε. Wellesz δε συμφωνεί με τη γραμμή των παραπάνω απόψεων και προσαρμόζει τα συμπεράσματά του στις γενικότερες θεωρίες του για τη βυζαντι-

13. Πρβλ. G. Reese, μν. έργο, σελ. 86.

14. C. Höeg, «La théorie...», σελ. 332.

15. Α. Gastoué, «Über die 8 'Töne'...», σελ. 28. Για τους μέσους ήχους α' και δ' βλ. *Τυπικόν Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως*, έκδ. J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église I*, OCA 165, Roma 1962, σελ. 144, 12, 19 και II, OCA 166, Roma 1963, σελ. 24, 5. Για τον αριθμό των ήχων βλ. χφ. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 216r: «ήχους δέ [3] γάρ μόνον ὀκτώ ψάλλεσθαι. ἔστι δέ τοῦτο ὑπ[ό]βλητον κα[τ]ηγευδές».

16. Πρβλ. G. Reese, μν. έργο, σελ. 86.

17. Α. Auda, *Les modes et les tons*, σελ. 153.

18. Α. Auda, ό.π., σελ. 160.

19. Α. Auda, ό.π., σελ. 158.

20. Τις απόψεις του Ο. Gombosi, «Studien...» III, *AM XII* (1940), σελ. 29-52, σχολιάζει ο G. Reese, μν. έργο, σελ. 85-86, πριν ακόμη δημοσιευθούν.

νή μουσική²¹. Στην αρχή ασχολείται με μια καθαρά φιλολογική επεξεργασία των κειμένων μας. Σημαντική είναι η παρατήρησή του για τη λέξη «στοχός», την οποία, ύστερα από αποκατάσταση των χειρογράφων, διορθώνει σε «στοίχος»²². Με τη διόρθωση αυτή ο E. Wellesz θεωρεί πιο κατανοητή τη σημασία του κειμένου, χωρίς όμως να την καθορίζει επακριβώς. Υποστηρίζει ότι τα κείμενα είναι ένα απάνθισμα από εδάφια αλχημιστών συγγραφέων του γ' και δ' αιώνα, τα οποία μπορούν να συσχετιστούν με πολύ παλαιές θεωρήσεις της μουσικής, όπως του Φίλωνα, της Μαρίας και της Κλεοπάτρας²³. Οι παρατηρήσεις αυτές διευκολύνουν τα πράγματα, ώστε να δοθεί κάποια συμβολική κι όχι μουσική σημασία στα κείμενα. Πάνω σ' αυτό ο ίδιος συγγραφέας επικαλείται τις γνώμες του R. Reitzenstein, σύμφωνα με τις οποίες οι αλχημιστικές οδηγίες, λ.χ. για το χρωματισμό, απαρτίζουν μαγικές μεθόδους, ενώ οι μουσικές ενδείξεις δεν αφορούν τους τόνους και τις τετραχορδίες, αλλά γενικότερα τη μουσική των σφαιρών και την αρμονία ανάμεσα στην ψυχή και το σώμα. Ακόμη, η φράση «ερά επιστήμη», στο κείμενο του Ψευδο-Ζώσιμου, δεν αναφέρεται στη χριστιανική τελετή, αλλά στη μυστηριακή λατρεία μιας γνωστικής αιρέσεως που είναι επηρεασμένη από ιρανικές και χριστιανικές ιδέες²⁴. Σε τελική ανάλυση, για τον E. Wellesz η μουσική θεωρία του Βυζαντίου δε διατηρεί καμιά ιδιαίτερη σχέση με τα κείμενα αυτά, τα οποία είναι καθαρά αλχημικά²⁵. Έτσι, κατά τον ίδιο ερευνητή, τα πολύ περίτεχνα και δελεαστικά συμπεράσματα των A. Gastoué και A. Auda, που συνδέουν τις μουσικές πληροφορίες των αλχημικών συγγραμμάτων με τη βυζαντινή μουσική θεωρία, δεν ευσταθούν²⁶.

Από τους Έλληνες ερευνητές, ο Μ. Στεφανίδης διατυπώνει ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για τις μουσικές πληροφορίες των αλχημιστών. Αρχικά ξεχωρίζει την επιστήμη της χυμεντικής από την απόκρυφη τελετουργία της αλχημείας. Έτσι, η χυμεντική, στην οποία αποδίδει τα παραπάνω κείμενα, σχετίζεται με την αρχαία φιλοσοφία, ενώ η αλχημεία (αλχυμία [sic]) ανοίγει έναν καθαρά δικό της απόκρυφο δρόμο και αντιπροσωπεύει ποικίλες τάσεις, από την Ανατολή ως τη Δύση²⁷. Βέβαια, είναι πιθανόν τα χυμεντικά συγγράμματα να υπέστησαν κάποια επεξεργασία ή να αναμείχθηκαν με τη γραμματεία της αλχημείας²⁸.

21. E. Wellesz, *A History*, σελ. 72.

22. Ο E. Wellesz, ό.π., σελ. 74, επικαλείται πάνω σ' αυτό τις έρευνες του K. Wachsmann, *Untersuchungen*, σελ. 61 και του Lagercrantz, *Catalogue des manuscrits alchimiques grecs* IV, σελ. 424.

23. Βλ. E. Wellesz, *A History*, σελ. 75, όπου και σχετική με τα θέματα αυτά βιβλιογραφία.

24. E. Wellesz, ό.π., σελ. 76.

25. E. Wellesz, ό.π., σελ. 77.

26. E. Wellesz, ό.π., σελ. 74.

27. Μ. Στεφανίδου, μν. έργο, σελ. 39.

28. Ο Γ. Ζιάκας, στο έργο του *Ο Αριστοτέλης στην αραβική παράδοση*, Θεσσαλονίκη 1980, σελ. 108, υποσ. 295, αναφέρεται στην άποψη του Stapleton, ο οποίος στο «The Antiquity of Alchemy», *Ambix* 5 (1953-56), σελ. 1-46, δέχεται ότι τα αραβικά αλχημικά έργα είναι πράγματι

Ωστόσο, στη βάση τους διακρίνει κανείς όλα τα στοιχεία της χυμευτικής, που αναπτύσσεται επιστημονικά κυρίως στους Έλληνες χυμευτές της Αλεξάνδρειας²⁹.

Η χυμευτική ως επιστήμη γνωρίζει τις θεωρίες της φιλοσοφίας για την αρχέγονη ύλη και την ενότητα του σύμπαντος. Στηρίζεται στην κοσμολογία του Τίμαιου για την ενιαία ύλη, την ψυχή και την κίνηση που διέπονται από τις αριθμητικές αναλογίες και την αρμονία. Η τρίτη ουσία του Τίμαιου, που ενώνει την ύλη με τη ψυχή, απετέλεσε το ενδιάμεσο στοιχείο των χυμευτών, τη φιλοσοφική λίθο³⁰.

Είναι φανερό λοιπόν οι πλατωνικές βάσεις των χυμευτών συγγραφέων Στέφανου Αλεξανδρέα, Χριστιανού και Ανώνυμου, οι οποίοι εφαρμόζουν στη χρυσοποιία τα μαθηματικά, σύμφωνα με τις πυθαγορικές και πλατωνικές θεωρήσεις³¹. Η νεοπλατωνική χρυσοποιία διακρίνει τέσσερις κατηγορίες, ανάλογα με τον τετραμερή χωρισμό των μαθηματικών – αριθμητική, γεωμετρία, αστρονομία, μουσική – στους αρχαίους. Για το χριστιανό χυμευτή «γνώριμον ἅπασι τοῖς τοιάδε φιλοσοφοῦσιν, ὅτι μία καὶ μόνη τῷ εἶδει ἢ ὕλῃ τῆς ἐπιστήμης ἐστίν»³². Έτσι, με τις γεωμετρικές παραστάσεις των αρχών της κοσμολογίας του Πλάτωνα, πραγματοποιείται η δημιουργία όχι μόνο των ουσιών αλλά και της μουσικής³³.

Ο Στέφανος Αλεξανδρέας παραλληλίζει το μίγμα των μεταλλικών ουσιών με τις αριθμητικές και μουσικές διαδικασίες, όπου αναμιγνύονται οι μονάδες και τα τετράχορδα³⁴. Είναι γνωστό ότι για τη μουσική του αρχαίου και μεταγενέστερου ελληνισμού η βάση των συστημάτων είναι το τετράχορδο. Ειδικότερα όμως τα επτά μέρη της ύλης 1,2,3,4,9,8,27, με τις δύο γεωμετρικές προόδους 1,2,4,8 και 1,3,9,27, στις οποίες αντιστοιχούν οι λόγοι 2 και 3, ορίζουν τις κύριες συμφωνίες της μουσικής³⁵. Οι τάξεις των στοιχείων της χυμευτικής και οι «στοχοί» ή στοιχεία (ήχοι) της μουσικής βασίζονται πάνω στις ίδιες διαδικασίες της πλατωνικής κοσμογονίας. Εδώ ακόμη βασίζεται και η θεωρία της αρμονίας των σφαιρών με τους επτά πλανήτες, όπως και η νεοπλατωνική αντίληψη που

μεταφράσεις ελληνιστικών βιβλίων. Φυσικά οι μεταφράσεις αυτές θα προξένησαν και αλλοιώσεις στα πρωτότυπα.

29. Βλ. Μ. Στεφανίδου, μν. έργο, σελ. 39.

30. Ό.π.

31. Βλ. Μ. Στεφανίδου, μν. έργο, σελ. 40.

32. Μ. Berthelot, μν. έργο, σελ. 414.

33. Βλ. Μ. Στεφανίδου, μν. έργο, σελ. 40.

34. Ό.π.

35. Βλ. Θ. Βλυζιώτη-Χ. Παπαναστασίου, *Πλάτωνος Τίμαιος*, αρχαίον κείμενον, εισαγωγή, μετάφρασις, σχόλια, Αθήναι 1939, σελ. 27 εξ., όπου γίνεται εκτενής ανάλυση των λόγων και των μαθηματικών προόδων σε σχέση με τους αρμονικούς λόγους. Για τους παραπάνω συγγραφείς ο Α. Boeckh (*Gesammelte Kleine Schriften* 3, Leipzig 1866, σελ. 115 εξ.) έδωσε την ακριβή έννοια του κειμένου του Τίμαιου που περιέχει τις αναλογίες από τις οποίες δημιουργήθηκε η ψυχή του κόσμου και η θεωρία της μουσικής.

χωρίζει τη μουσική κλίμακα σε επτά φθόγγους³⁶.

Με όσα αναφέρθηκαν, φάνηκε ότι οι μουσικές πληροφορίες των αλχημιστικών συγγραμμάτων που εξετάζουμε δεν αποτελούν καμιά πράξη μαγικής αλχημιστικής διαδικασίας. Η μουσική και η χρυσοποιία, κατά τους χυμευτές, είναι μια φιλοσοφική και επιστημονική θεώρηση. Ο επιτυχής αυτός συγκερασμός θεωρίας και πράξεως είναι χαρακτηριστικό του αρχαίου ελληνικού πνεύματος, που με τη μικροσκοπική και μακροσκοπική παρατήρηση δίνει μια ολοκληρωμένη ερμηνεία για όλες τις περιοχές του επιστητού. Η προοπτική αυτή επισημάνθηκε πολύ γρήγορα από το χριστιανισμό. Η θεολογία, οργανικά συνυφασμένη με όλο το λειτουργικό πλέγμα των επιστημονικών και φιλοσοφικών γνώσεων³⁷, ήταν φυσικό να οδηγήσει τις επιλογές της θεωρίας της λειτουργικής μουσικής στους χώρους αυτούς. Έτσι, με τη θεωρία των τεσσάρων μουσικών τύπων (στοχών ή στοίχων) της χυμευτικής επιστήμης, που βασίζεται στην ελληνική φιλοσοφία, θεμελιώνεται τό σύστημα των ήχων της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας. Ειδικότερα η Εκκλησία διαμορφώνει σύμφωνα με την επιστημονική κατάταξη της χυμευτικής τους τέσσερις καθαρούς ήχους, τους οποίους ονομάζει κύριους ή αυθεντικούς, και τους τέσσερις πλάγιους. Βέβαια η επιλογή του αριθμού οκτώ αποτελεί ιδιαίτερο, όπως είδαμε, θέμα. Είναι όμως χαρακτηριστικό ότι η λειτουργική οκταηχία, παρά την αυτοτέλειά της, διατηρεί ακόμη στοιχεία της τεχνικής των χυμευτών και της παγανιστικής μουσικής θεωρίας. Οι μέσοι, λ.χ., ήχοι αντιπροσωπεύουν τους κέντρους των χυμευτών και χρησιμοποιούνται στη λειτουργική πράξη σε μεμονωμένες περιπτώσεις³⁸. Στις χυμευτικές κατηγορίες των μουσικών τύπων πρέπει να υπάγονται επίσης και οι υπόλοιπες κατηγορίες της βυζαντινής μουσικής θεωρίας με τους κύριους κυρίων, πλάγιους πλαγίων, φθορές φθορών και μέσους μέσων ήχους³⁹. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό το γεγονός ότι οι παραλλαγές των ήχων στη βυζαντινή θεωρία στηρίζονται στους τέσσερις κύριους ήχους, ενώ οι ήχοι κατά τετράδες και σύμφωνα με έξι διαζευγμένες τετραχορδίες ακολουθούν τις τεχνικές προδιαγραφές των αλχημιστικών κειμένων⁴⁰.

36. Βλ. Ch. E. Ruelle, *Deux textes grecs anonymes, concernant le canon musical*, Paris 1878, σελ. 5. Του ίδιου συγγραφέα, «Nicomache de Gêrâse, Manuel d'harmonique et autres textes relatifs à la musique», στο *Collection des auteurs grecs relatifs à la musique* II, Paris 1881, σελ. 14-15. Βλ. επίσης Γ. Παχυμέρη, *Περί αρμονικής* Β, έκδ. P. Tannery, σελ. 100 εξ. και Μ. Βρυέννιου, *Αρμονικά* II, 5, έκδ. J. Wallis, σελ. 410 και G. H. Jonker, σελ. 164 εξ. Πρβλ. και Μ. Στεφανίδου, μν. έργο, σελ. 45.

37. Πρβλ. Ν. Ματσούκα, «Μαθηματικές, φιλοσοφικές και θεολογικές έννοιες...», σελ. 278.

38. Για τους μέσους ήχους στη λειτουργική πράξη βλ. J. Mateos, μν. έργο, σελ. 298. Βλ. επίσης κεφ. 4.2.

39. Βλ. κεφ. 4.2.

40. Η βυζαντινή θεωρία υπερβαίνει τις 24 παραλλαγές με τις κατηγορίες των ήχων: φθορές και φθορές φθορών. Άλλωστε τα αλχημιστικά συγγράμματα, όπως είδαμε, υπολογίζουν και άλλες κατηγορίες συνθεμάτων. Βέβαια η αντιστοιχία των αλχημιστών και Βυζαντινών μουσικών είναι εμφανέστερη στις τρεις πρώτες τετράδες.

<i>Αλχημιστικά κείμενα</i>			<i>Βυζαντινή θεωρία</i>		
	ίσοι	= 4		κύριοι	= 4
	πλάγιοι	= 4		πλάγιοι	= 4
στοχοί	κέντροι	= 4	ήχοι	μέσοι	= 4
	καθαροί	= 4		φθορές	= 4
	άηχοι	= 4		κύριοι κυρίων	= 4
	παράηχοι	= 4		πλάγιοι πλαγίων	= 4
		24			24

Όλες οι παραπάνω διατυπώσεις δε δείχνουν βέβαια πως έχουμε μια πλήρη αντιστοιχία στις θεωρίες των αλχημιστικών κειμένων και της βυζαντινής μουσικής. Ο E. Wellesz παρατηρεί την ασυμφωνία αυτή στα επιμέρους και προσπαθεί να στρέψει την έρευνα σε άλλες κατευθύνσεις⁴¹. Αρνείται καταρχήν, όπως είδαμε, κάθε σχέση ανάμεσα στους μουσικούς όρους των αλχημιστών και των βυζαντινών και στη συνέχεια υπογραμμίζει ότι οι τρεις ανιούσες και τρεις κατιούσες τετραχορδίες, όπως τις περιγράφει ο O. Gombosi⁴², δεν έχουν καμιά σχέση με τις βυζαντινές κλίμακες οι οποίες είναι όλες ανιούσες και στις οποίες η διαφορά των κυρίων και πλαγίων ήχων βρίσκεται στις καταλήξεις⁴³. Ο Wellesz όμως παραγνωρίζει το γεγονός ότι το σύστημα με τις διαζευγμένες τετραχορδίες των αλχημιστικών κειμένων επανεμφανίζεται στη μουσική θεωρία του Αγιοπολίτη⁴⁴. Είναι λοιπόν προφανές πως το λάθος του E. Wellesz οφείλεται στον υπολογισμό της τεχνικής των τετραχορδιών σύμφωνα με τη σύγχρονη αντίληψη της κλίμακας.

Υστερα από όλα αυτά, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι θεωρητικές και τεχνικές αρχές των οκτώ ήχων της λειτουργικής μουσικής βρίσκονται στα αλχημιστικά (χυμεντικά) κείμενα, που σίγουρα εκφράζουν τις πνευματικές αξίες του αρχαίου και μεταγενέστερου ελληνισμού. Βέβαια υπάρχουν πολλές διαφορές ανάμεσα στις παλαιές και μεταγενέστερες μορφές της εκκλησιαστικής ψαλμωδίας, γιατί η τέχνη γενικά διαμορφώνεται και εξελίσσεται μόνον όταν ζει.

41. Ο ερευνητής αυτός (*A History*, σελ. 77) δέχεται ότι τα κείμενα των αλχημιστών που αναφέρονται στη μουσική αποτελούν συγχώνευση ελληνικών κοσμολογικών ιδεών με γνωστικές και άλλες μυστικές αιρέσεις.

42. Βλ. «*Studien...*» III, *AM* XII (1940), σελ. 49. Πρβλ. και E. Wellesz, *A History*, σελ. 77.

43. E. Wellesz, *A History*, σελ. 77.

44. Πρβλ. G. Reese, μν. έργο, σελ. 86. Στη μεταγενέστερη βυζαντινή μουσική θεωρία δεν αναφέρονται μόνο οι πλαγιασμοί των μελωδιών, αλλά και οι 24 τόνοι. Ο G. Reese, ό.π., αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ένα σύστημα που αποτελείται από διαζευγμένες τετραχορδίες επανεμφανίζεται στον «Αγιοπολίτη» και στις «παπαδικές». Θα συναντήσουμε ένα παρόμοιο σύστημα ξανά στη δυτική θεωρία. Η τελευταία βυζαντινή θεωρία μας κάνει μια εισαγωγή, επίσης, σε ανιόντες και κατιόντες τύπους σχετικά με τους κύριους και πλάγιους αντιστοίχως».

3.2. Τα Γερωντικά

Τέσσερα κυρίως αποσπάσματα από τα Γερωντικά, που περιέχουν ψυχοφελείς περιγραφές και διηγήσεις για μοναχούς, περιλαμβάνουν επίσης σημαντικές πληροφορίες για ορισμένους όρους που αφορούν άμεσα το θέμα μας. Η αρχαιότητα των κειμένων αυτών και η αναφορά τους σε γεγονότα της μοναστικής ζωής αυξάνει την αξία τους και τα κατατάσσει ανάμεσα στις πιο αξιόλογες μαρτυρίες για τη μουσική, δεδομένου ότι σ' αυτά, για πρώτη φορά, συναντάται ο όρος «οκτώηχος».

Το πρώτο απόσπασμα αναφέρεται σε περιστατικό του δ' αιώνα¹. Ένας δόκιμος μοναχός διαμαρτύρεται έντονα στο γέροντά του αββά Παμβώ, επειδή στο ασκητήριό τους δε χρησιμοποιούν κανόνες και τροπάρια, όπως συμβαίνει στις κοσμικές ακολουθίες. Στην απάντησή του ο γέροντας εκφράζει το φόβο ότι οι μοναχοί με τη διάδοση της ψαλμωδίας θα αφήσουν «τήν στερεάν τροφήν τήν διά τοῦ ἁγίου πνεύματος ῥηθεῖσαν καί ἐξακολουθήσουσιν ᾠσματα καί ἤχους»². Ο Παμβώ συμπληρώνει πως οι μοναχοί δεν ήλθαν στην έρημο «ἵνα παρίστανται τῷ Θεῷ καί μετεωρίζονται καί μελωδῶσιν ᾠσματα καί ρυθμίζουσιν ἤχους»³. Και προβλέπει ότι θα έρθουν μέρες που οι χριστιανοί θα εγκαταλείψουν τα ιερά αναγνώσματα «γράφοντες τροπάρια καί ἑλληνικούς λόγους καί χυθήσεται ὁ νοῦς εἰς τρόπους καί εἰς τοὺς λόγους τῶν Ἑλλήνων»⁴.

Ανάλογες παρατηρήσεις για την ψαλμωδία γίνονται στο άλλο απόσπασμα που αναφέρεται στον Καππαδόκη αββά Παύλο που χρονολογείται τον ε' αιώνα. Ανάμεσα στα άλλα ο ηγούμενος συμβουλεύει τον υποτακτικό του ότι «τό τροπάρια καί κανόνας ψάλλειν καί ἤχους μελίζειν τοῖς κατὰ κόσμον ἱερεῦσι τε καί τοῖς λοιποῖς ἀρμόζον»⁵.

Στο τρίτο απόσπασμα, που αφορά περιστατικό του στ' αιώνα, οι μοναχοί Ιωάννης και Σωφρόνιος ελέγχουν τον ασκητή αββά Νεῖλο ότι δεν ψάλλει καθόλου τροπάρια στον εσπερινό και τον όρθρο, και συγκεκριμένα στις καθορισμένες στιχολογίες των ακολουθιών αυτών⁶.

Το τέταρτο απόσπασμα, που παρουσιάζει και περισσότερο ενδιαφέρον⁷,

1. Βλ. το Γερωντικό στις εκδόσεις: M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici* I, σελ. 2 εξ., και W. Christ-M. Paraniakas, *Anthologia graeca*, σελ. XXIX εξ. και Β. Ματθαίου, *Παύλου Ενεργετινού, Συναγωγή των θεοφθόγγων ρημάτων και διδασκαλιών των θεοφόρων και αγίων Πατέρων*, τόμ. Β', Αθήναι 1958, σελ. 113 εξ. Για τη χρονολόγηση του αποσπάσματος βλ. Ε. Αντωνιάδου, «Περί του ασματικού...», σελ. 716 και Κ. Μητσάκη, *Βυζαντινή υμνογραφία*, σελ. 67.

2. Ό.π.

3. Ό.π.

4. Ό.π.

5. J.- B. Pitra, *Hymnographie*, σελ. 43, υποσ. 3.

6. J.- B. Pitra, *Juris ecclesiastici graecorum historia et monumenta* II, Ρώμη, 1868, σελ. 220 και W. Christ - M. Paraniakas, μν. έργο, σελ. XXX, υποσ.

7. PO VIII, σελ. 178-180 και Β. Ματθαίου, μν. έργο, σελ. 119 εξ.

αναφέρεται στην ιστορία του περίφημου αββά Σιλουανού (δ' αιώνας) και μας δίνει ακριβή στοιχεία για το είδος της ψαλμωδίας. Όταν ξυπνώ τη νύκτα, του αναφέρει κάποιος αδελφός, «πολλά πυκτεύω καὶ χωρίς τοῦ ἤχου ψαλμόν οὐ λέγω καὶ οὐ δύναμαι περιγενέσθαι τοῦ ὕπνου». Ο γέροντας απαντά: «Τέκνον, τὸ λέγειν σε τοὺς ψαλμούς μετὰ ἤχου πρώτη ὑπερηφανία ἐστὶ καὶ ἔπαρσις, τουτέστιν ἐγὼ ψάλλω»⁸. Ο αδελφός επιμένει: «Ἐγὼ αββά ἐξ ὅτου ἐμόνασα τὴν ἀκολουθίαν τοῦ κανόνος καὶ τὰς ὥρας κατὰ τὴν ὁκτώηχον ψάλλω»⁹. Ο γέροντας στη συνέχεια τον επιπλήττει καὶ του επισημαίνει ὅτι οἱ μεγάλοι πατέρες ασκήτευαν «οὐκ ἐν ἄσμασι καὶ τροπαρίοις καὶ ἤχοις, ἀλλ' ἐν προσευχῇ καὶ νηστείᾳ... Ἐννόησον, τέκνον, πόσα τάγματα εἰσιν ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ οὐ γέγραπται περὶ αὐτῶν ὅτι μετὰ τῆς ὁκτώηχου ψάλλουσιν...»¹⁰.

Τὰ αποσπάσματα αὐτὰ τῶν Γεροντικῶν προκαλοῦν τὸ ἀμμεσο ενδιαφέρον πολλῶν ερευνητῶν. Ἀπ' αὐτοὺς ὁ J. Jeannin τα σχολιάζει εκτενῶς καὶ παρατηρεῖ ὅτι σ' αὐτὰ οἱ ἀσκητὲς παρουσιάζονται ὄχι μόνον ἀντίθετοι, ἀλλὰ καὶ ἀπορρίπτουν ἐντελῶς τὴν χρῆσιν τῆς ψαλμωδίας. Βέβαια ἡ ἀντίδραση αὐτὴ σε τέτοιου εἶδους λειτουργικοὺς νεωτερισμοὺς παρατηρεῖται γιὰ πολλοὺς αἰῶνες¹¹. Ἀλλὰ τὸ ἐκπληκτικὸ εἶναι ὅτι οἱ ἀσκητὲς δὲν ἐψάλλαν οὔτε τροπάρια οὔτε ἤχους. «Αὐτὸ τὸ "ἤχους μελίζειν" εἶναι ἀξιοσημείωτο. Πρόκειται πιθανῶς γιὰ τρόπους τοὺς ποιοὺς ἐκτελοῦσε ὁ ψάλτης πάνω σ' ἓνα δοσμένο τόνο, καὶ οἱ οἱποῖοι ἴσχυαν μετὰ σε ὅλο τὸ κομμάτι ἢ καὶ σε περισσότερα ὅμοια κομμάτια»¹². Κάτι ἀνάλογο, συνεχίζει ὁ J. Jeannin, συμβαίνει στὴ σημερινή συριακὴ λειτουργία, ὅπου ὁ διάκονος, μετὰ τὸ εὐαγγελικὸ ἀνάγνωσμα, ἀπαγγέλλει ἢ ψάλλει μιὰ στροφὴ γιὰ τὸ «στῶμεν καλῶς» με μελωδίᾳ εἰδική γιὰ τὶς ἐκφωνήσεις καὶ τὰ «houssaié» τῆς ἀκολουθίας¹³. Στους πρώτους αἰῶνες τοῦ χριστιανισμοῦ οἱ ἤχοι γιὰ τοὺς λειτουργικοὺς ὕμνους ἦταν λαϊκὲς μελωδίες, ἀλλὰ πῶς ἦταν οἱ ἤχοι καὶ πόσοι δὲν ἀναφέρεται στὰ Γεροντικά¹⁴. Εἰς ἄλλον, ἡ φράση «τὰ τῆς ὁκτώηχου ψάλλω», καταλήγει ὁ ἴδιος μελετητής, φαίνεται νὰ ἀπηχεῖ ἐπιδράσεις τῆς μεταρρυθμίσεως τοῦ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ καὶ ὑπονοεῖ ὄχι ἓνα μουσικὸ σύστημα, ἀλλὰ ἓνα λειτουργικὸ βιβλίον φτιαγμένο κατὰ τὴν οκτάηχη διάταξιν¹⁵.

Γιὰ τὸν G. Reese, ἡ ἱστορία τοῦ Σιλουανοῦ παρουσιάζει ἰδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί σ' αὐτὴν ἡ Ὀκτώηχος ἀναφέρεται μαζί με τὴν ἀκολουθία τοῦ Κανόνα καὶ τὶς Ὁρὲς καὶ σημαίνει κάποιον εἶδος συνόψεως. Ἐπίσης, ὁ ὅρος «ἤχος» δὲν

8. Ὁ.π.

9. Ὁ.π.

10. Ὁ.π.

11. J. Jeannin - J. Puyade, «L' Octoëchos...», *OC* n.s. 3 (1913), σελ. 97. Τὸ ἴδιο θέμα βλ. *DACL* 12, 2, σελ. 1896 ἐξ.

12. Ὁ.π. σελ. 98.

13. Ὁ.π.

14. Ὁ.π.

15. Ὁ.π., σελ. 99. Πρβλ. J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, *Mémoires liturgiques* I, σελ. 93 καὶ *DACL* ὁ.π., σελ. 1897.

είναι μια αόριστη και εντυπωσιακή τεχνική έκφραση, αλλά δηλώνει τον τρόπο με τον οποίο μπορεί κανείς να τραγουδήσει μια συγκεκριμένη σύνθεση. Έτσι, κατά τον Reese, ο μοναχός του Γεροντικού φαίνεται πως διακρίνει την Οκτώηχο ως ένα είδος βιβλίου προσευχών από την Οκτώηχο ως μία συλλογή ασμάτων με μουσική διευθέτηση, ενώ ταυτόχρονα υπαινίσσεται κάποια συγγένεια στις δύο περιπτώσεις¹⁶.

Ο E. Werner, στην προσπάθειά του να τοποθετήσει τις αφετηρίες της οκταηχίας σε προχριστιανικές θρησκευτικές βάσεις, δίνει μια τολμηρή εξήγηση στο απόσπασμα του αββά Σιλουανού. Σχολιάζοντας τη ραβινική φιλολογία γύρω από τους γνωστούς όρους *μινεγκινότ* και *σεμινίτ* των ψαλμών, παρατηρεί πως οι όροι που χρησιμοποιεί ο Saadya Gaon¹⁷ συγκρίνονται με το αραβικό και χριστιανικό λεκτικό¹⁸. Ο ραβίνος αυτός μεταφράζει το *λαμνατσέαχ* στην επιγραφή του έκτου ψαλμού με έναν αραβικό όρο τον οποίο εξισώνει με τον καββαλιστικό εβραϊκό *vatikim*. Με τον όρο αυτό χαρακτηρίζονται οι λεβήτες εκείνοι που ασταμάτητα λατρεύουν το Θεό¹⁹. Μια ανάλογη περίπτωση στη χριστιανική περιοχή είναι οι Ακοίμητοι. Οι μοναχοί αυτοί εκπροσωπούν ένα ιδιαίτερο τυπικό λατρείας σε εικοσιτετράωρη βάση, τη γνωστή Ακοίμητη Δοξολογία, που ξεκινά γύρω στον 6^ο αιώνα από τη Συρία και διαδίδεται αργότερα και στην Κωνσταντινούπολη²⁰. Η ιστορία του ασκητή Σιλουανού, η πιο παλαιά πηγή του όρου «οκτώηχος» με κάποια μουσική έννοια, αποδεικνύει, κατά τον E. Werner, τη σχέση των μουσικών τρόπων με τους Ακοίμητους, οι οποίοι πρέπει να ήταν οι πραγματικοί δημιουργοί της Οκτώηχου. Αυτό φαίνεται, συμπληρώνει ο ίδιος ερευνητής, με όσα δηλώνει ο ηγούμενος, ο οποίος παρουσιάζει την ψαλμωδία ως ένα παλαιό έθιμο. Στο έθιμο αυτό δείχνει άλλωστε την περιφρόνησή του, όπως και οι άλλοι ονομαστοί ασκητές, που προτιμούν τη διαρκή εγρήγορση από την απλή προσευχή²¹.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα Γεροντικά μας δίνουν, αν όχι ακριβείς, τουλάχιστον όμως αρκετά χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με το μουσικό ζήτημα της οκταηχίας. Οι τεχνικοί όροι που χρησιμοποιούνται στα κείμενα αυτά πρέπει να προέρχονται απευθείας από τη λειτουργική πράξη. Ο μαθητής του Παμβώ, λ.χ., μαθαίνει τα τροπάρια στο Ναό του Αγίου Μάρκου της Αλεξανδρείας. Οι δηλώσεις του αυστηρού ασκητή εκφράζουν τους φόβους του για τους νεωτερισμούς που μπήκαν στην Εκκλησία και που δεν έχουν καμιά θέση στους αναχωρητές²². Η σημαντική όμως διαπίστωση του Παμβώ είναι ότι η λειτουργική

16. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, σελ. 73.

17. Βλ. κεφ. 1.1.

18. E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 385.

19. E. Werner, ό.π.

20. E. Werner, ό.π. Για το θέμα αυτό βλ. Ι. Φουντούλη, *Η εικοσιτετράωρος ακοίμητος δοξολογία*, Αθήναι 1963, σελ. 27.

21. E. Werner, ό.π., σελ. 385.

22. Ο Κ. Μητσάκης (μν. έργο, σελ. 69) διατυπώνει την άποψη ότι η αντίδραση των ασκητών

μουσική δέχεται την επίδραση του ελληνικού πνεύματος. Με έμφαση ο ασκητής αυτός αναφέρεται στους «τρόπους» και «λόγους» των Ελλήνων. Προφανώς υπαινίσσεται τη μουσική και λογοτεχνική παράδοση του ελληνισμού. Αδιαμφισβήτητα, λοιπόν, η μουσική και η ποίηση των Ελλήνων, με το δυναμισμό της τεχνικής και αισθητικής τους υποδομής, επηρεάζουν σημαντικά τη διαμόρφωση της χριστιανικής ασματουργίας και, παρά τις αντιρρήσεις των ασκητών, διαμορφώνουν ένα μόνιμο πια καθεστώς. Έτσι, ο χριστιανός μελωδός είναι ο δημιουργός εκείνος που στηρίζεται στις σταθερές βάσεις των μουσικών και ποιητικών προτύπων του ελληνισμού. Κατά συνέπεια το σύστημα των ελληνικών μουσικών τρόπων είναι σίγουρα η προϋπόθεση της οκταηχίας, που με τα τροπάρια της προκαλεί την αντιπάθεια των αναχωρητών. Βέβαια, η λέξη «τροπάριο» έχει στα κείμενα των Γεροντικών έναν ευρύτερο χαρακτήρα. Ωστόσο, είναι πολύ πιθανό ότι ο τεχνικός αυτός όρος χαρακτηρίζει εξελεγμένες φόρμες ύμνων πάνω σε συγκεκριμένη μελωδική και ρυθμική βάση και είναι από τους πιο παλαιούς²³.

Για πρώτη επίσης φορά συναντάνται στα Γεροντικά και η λέξη ήχος²⁴. Οι λέξεις τόνος και τρόπος της αρχαίας ελληνικής θεωρίας, καθώς και στοχός ή στοίχος των αλχημιστικών κειμένων, είναι τεχνικοί όροι που χαρακτηρίζουν το είδος μιας μελωδίας. Στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία, οι όροι αυτοί αντικαθίστανται με τον όρο ήχος. Σύμφωνα με τα Γεροντικά, η τέχνη της ψαλμωδίας και της συνθέσεως ασμάτων, τροπαρίων και κανόνων συνδέεται στενά με το σύστημα των ήχων και αποτελεί συνήθεια του κοσμικού λειτουργικού τυπικού. Έτσι, οι όροι άσματα και ήχοι πρέπει να υποδηλώνουν έναν ολοκληρωμένο λειτουργικό ύμνο με πολλές στροφές, τα λεγόμενα τροπάρια. Οι ομάδες των τροπαρίων αποτελούσαν το ποιητικό και μελωδικό σύνολο που αντιπροσώπευε έναν ήχο, ενώ κάθε ήχος είχε διάφορες ομάδες τροπαρίων. Τα τροπάρια αυτά έπαιρναν ορισμένες ονομασίες ανάλογα με τη θέση τους στη λειτουργική πράξη. Στην πολύπλοκη αυτή συνθετική εργασία με τη συστηματική κατάταξη των εξελεγμένων πια μορφών της λειτουργικής υμνογραφίας αναφέρονται τα περιστατικά των Γεροντικών. Η κατάταξη αυτή δεν είναι τίποτα άλλο από τα

στην ψαλμωδία είναι μια γενικότερη κατάσταση διαμαρτυρίας της Εκκλησίας στις καινοτομίες, πράγμα που φαίνεται από την επιστολή του Μ. Βασιλείου «Τοῖς κατὰ Νεοκαισάρειαν κληρικοῖς». Ωστόσο η περίπτωση του Μ. Βασιλείου δεν πρέπει να έχει σχέση με τις μοναστικές αυστηρότητες ή με κάποια επίσημη γραμμή της Εκκλησίας. Πολύ σωστά ο Ε. Werner (μν. έργο, σελ. 388) παρατηρεί ότι η καταφρόνηση των ασκητών στην ψαλμωδία έρχεται σε σφοδρή αντίθεση με την περιγραφή της Αιθερίας. Περισσότερα για το θέμα αυτό βλ. Α. Αλυγιάκη, «Η λειτουργική μουσική...», σελ. 273.

23. Η άποψη του Κ. Μητσάκη (μν. έργο, σελ. 75), ότι όλοι οι όροι στα Γεροντικά δηλώνουν το εξελεγμένο αντίφωνο είναι αβάσιμη, γιατί δεν είναι δυνατόν τα κείμενα αυτά να επιμένουν σε τόσους όρους, υπονοώντας το ίδιο πράγμα.

24. Για τον όρο αυτό βλ. Κ. Φιλοξένους, *Λεξικόν της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολις 1868, σελ. 107. Βλ. επίσης, το κεφ. 3.3., όπου αναφέρεται ότι οι Σύριοι ονομάζουν τους ήχους «Ikhadias».

συστήματα των τροπαρίων για τους οκτώ ήχους, δεδομένου ότι η λέξη *ήχος* στα κείμενα που εξετάζουμε έχει μια ειδική σημασία για καθαρά λειτουργική χρήση²⁵.

Αλλά η σημαντικότερη μαρτυρία των Γεροντικών ομιλεί για την Οκτώηχο. Ο όρος αυτός στην ιστορία του Σιλουανού αναφέρεται δύο φορές. Είναι προφανές ότι για μια τόσο πρώιμη εποχή με δυσκολία μπορεί να μιλήσει κανείς όχι μόνο για την Οκτώηχο ως λειτουργικό βιβλίο, αλλά και για τους άλλους τεχνικούς όρους των Γεροντικών τους οποίους σχολιάσαμε, όπως είναι ο κανόνας, το τροπάριο και ο ήχος. Πρώτος ο W. Christ²⁶, μιλώντας για τον κανόνα, κι ύστερα ο J. Jeannin, για την Οκτώηχο²⁷, διατυπώνουν την ίδια περίπτωση υπόθεση, πως κάποιος δηλαδή μεταγενέστερος αντιγραφείας παρεμβάλλει στις παλαιές αφηγήσεις των Γεροντικών όρους από τη λειτουργική πράξη του καιρού του. Η υπόθεση όμως αυτή δε λύνει ουσιαστικά το πρόβλημα, αν ληφθούν υπόψη οι διάφορες ενδείξεις που τοποθετούν τουλάχιστο το ζήτημα των ήχων, αν όχι και της Οκτώηχου ως λειτουργικής συλλογής, στον δ' αιώνα. Έχουμε ήδη αναφερθεί στα αλχημιστικά συγγράμματα και στη συμβολή του Βοήθιου στην εδραίωση του αρχαιοελληνικού μουσικού συστήματος των τρόπων κατά το μεσαίωνα. Οι ίδιοι οι εκκλησιαστικοί Πατέρες του δ' αιώνα, αναφέρονται στην ποικιλία²⁸ της εκκλησιαστικής μελωδίας, το χαρακτήρά της και τη διάδοσή της σ' ολόκληρη την Εκκλησία²⁹. Στο κλίμα αυτό, σύμφωνα με τα Γεροντικά, αντιδρούν οι ασκητές και όχι ολόκληρος ο μοναχισμός³⁰. Συνεπώς, ο όρος «οκτώηχος» των κειμένων μας, αν δεν υπαινίσσεται κάποια λειτουργική συλλογή προγενέστερη του Δαμασκηνού, είναι πολύ πιθανό ότι αναφέρεται αόριστα στο σύστημα των ήχων. Πάνω σ' αυτό μας προβληματίζει ιδιαίτερα η γραφή «κατά τήν Ὀκτώηχον ψάλλω»³¹, που διαφοροποιεί τη σημασία της φράσεως των Γεροντικών. Στην περίπτωση αυτή η φράση σημαίνει: «ψάλλω την ακολουθία του κανόνα και τις ώρες σύμφωνα με την οκταηχία». Το ίδιο άλλωστε εννοεί και η τελευταία πρόταση, ότι δηλαδή τα τάγματα στον ουρανό δεν ψάλλουν

25. Πρβλ. J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, *Mémoires liturgiques* I, σελ. 94.

26. W. Christ, «Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griechischen Poesie des Mittelalters erläutert an der Hand einer Schift des Zonaras», *SAWM* (1870) σελ. 102, από Κ. Μητσάκη, μν. έργο, σελ. 74.

27. J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, *Mémoires Liturgiques* I, σελ. 93.

28. Βλ. Μ. Βασιλείου, *Επιστολή* 207, 3, *ΒΕΠΕΣ* 55, σελ. 242, 7: «καί οὕτως ἐν τῇ ποικιλίᾳ τῆς ψαλμωδίας τὴν νύκτα διενεγκόντες μεταξύ προσευχόμενοι...».

29. Ὁ.π. «Ἐπὶ τούτοις εἰ ἡμᾶς ἀποφεύγετε, φεύξεσθε μὲν Αἰγυπτίους, φεύξεσθε δὲ Λίβυας ἀμφοτέρους, Θηβαίους, Παλαιστίνους, Ἀραβας, Φοίνικας, Σύρους καὶ τοὺς πρὸς τῷ Εὐφράτῃ κατοικισμένους, καὶ πάντας ἀπαξαιπῶς παρ' οἷς ἀγρυπνίαι καὶ προσευχαὶ καὶ αἱ κοιναὶ ψαλμωδαὶ τετίμηνται».

30. Βλ. Α. Αλυγιζάκη, μν. έργο, σελ. 273 εξ.

31. Τη γραφή αυτή διατηρεί η συλλογή του Ευεργετινού, ενώ η *PO* έχει «καὶ τὰ τῆς ὀκταήχου ψάλλω».

«μετά τῆς ὀκτώηχου» (= σύμφωνα με τους οκτώ ήχους). Σε αντίθετη περίπτωση, η φράση αυτή, αν μιλούσε για κάποια συλλογή και συγκεκριμένα για την Οκτώηχο του Δαμασκηνού, θα έπρεπε να είναι: «τά τῆς ὀκτώηχου ψάλλουσιν». Σε σχέση με αυτά, είναι χαρακτηριστική η περίπτωση σύμφωνα με την οποία ο J. Jeannin, ενώ εισηγείται πως στα Γερωντικά έχουν υπεισέλθει νεότεροι όροι, εξηγεί τη φράση «τά τῆς ὀκτώηχου ψάλλω» = ψάλλω τα τροπάρια της λειτουργικής μουσικής που έχει οκτώ ήχους³². Εξάλλου, τα κείμενα των Γερωντικών αναφέρονται στην αντίδραση των ασκητών προς το κοσμικό τυπικό λατρείας, το οποίο παρουσιάζεται με τους παραπάνω όρους³³. Η άποψη όμως ότι η ιστορία της οκταηχίας μπορεί να φθάσει ως τον δ' αιώνα και γενικότερα ως την εποχή πριν από τον Ιωάννη Δαμασκηνό, ενισχύεται, όπως θα δούμε, και από άλλα ειδικότερα θέματα, όπως είναι η Οκτώηχος του Σεβήρου, το ελληνικό λειτουργικό βιβλίο του Τροπολογίου και ορισμένες άλλες μαρτυρίες από την ιστορία του βυζαντινού και συριακού λειτουργικού τυπικού.

3.3. Η Οκτώηχος του Σεβήρου

Από τις παλαιότερες συλλογές ελληνικών λειτουργικών ύμνων είναι και η Οκτώηχος του Σεβήρου Αντιοχείας (στ' αϊ.). Το υμνολόγιο αυτό παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, επειδή σχετίζεται άμεσα με το ζήτημα των οκτώ ήχων της ελληνικής υμνογραφίας και συνδέεται οργανικά με ολόκληρη τη συριακή λειτουργική παράδοση. Έτσι μας δίνεται η ευκαιρία να αξιοποιήσουμε ορισμένες χρήσιμες πληροφορίες για την οκταηχία, η οποία, στις ελληνικές και συριακές πηγές, παρουσιάζει πολλά κοινά χαρακτηριστικά.

Όταν ο Σεβήρος ανέλαβε τα καθήκοντα του ως Πατριάρχης Αντιοχείας (512-518), έδειξε μεγάλο ζήλο στο ποιμαντικό έργο και φρόντισε ιδιαίτερα για τη λαμπρότητα της λατρείας¹. Είχε αντιληφθεί ότι ο λαός της Αντιοχείας αρέσκετο γενικά στη μουσική όχι μόνο της Εκκλησίας, αλλά και του θεάτρου.

32. Βλ. J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, *Mémoires liturgiques* I, σελ. 94: «Le mot μουσική est féminin. N'est-ce pas en sous-entendant ce mot qu'on pouvait dire au IV^e siècle: "τά τῆς ὀκτώηχου", c'est à dire: "Les chants de la musique liturgique, laquelle a huit modes"?».

33. Ίσως η λέξη άσματα να υπονοούσε την ποικιλία των ήχων της κοσμικής μουσικής. Στα Γερωντικά η λέξη ήχος συμπλέκεται με τις λέξεις άσματα, τροπάρια, και κανόνες. Σ' όλες τις περιπτώσεις η λέξη αυτή υποδεικνύει την προοδευτική σχηματοποίηση της υμνογραφίας. Φαίνεται δηλαδή ότι από τα άσματα οδηγούμαστε στα τροπάρια κι ύστερα στους ήχους.

1. Ιωάννου Αφθονία, *Βίος Σεβήρου Αντιοχείας* (Συριακό κείμενο - γαλλική μετάφραση, έκδ. M.-A. Kugener), PO II, σελ. 207 - 264. Πρβλ. και J. Jeannin - J. Puyade, «L' Octoëchos...», OC n.s. 3 (1913), σελ. 87-88. Το ίδιο θέμα βλ. DACL 12, 2, σελ. 1891 εξ. Πρβλ. επίσης J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, *Mémoires liturgiques* I, σελ. 88-89.

Έτσι, ως πατέρας έψαλλε μαζί με τα παιδιά του, τοποθετούσε ψάλτες και συνέθετε ύμνους². Η κατανύξη και η πνευματική χαρά των ύμνων αυτών είχε ως αποτέλεσμα να εγκαταλειφθούν τα θέατρα και να γεμίσουν οι εκκλησίες³. Κάτω από τις συνθήκες αυτές, οι ύμνοι του Σεβήρου απετέλεσαν τη λειτουργική συλλογή του Πατριαρχείου Αντιοχείας. Η εκθρόνιση όμως του Σεβήρου περιόρισε την επίδραση της συλλογής στους ορθόδοξους κύκλους⁴.

Οι Σύριοι μονοφυσίτες ενδιαφέρθηκαν να συγκεντρώσουν τη λογοτεχνική κληρονομιά του ηγέτη τους. Οι συνθήκες όμως δεν επέτρεψαν τη χρησιμοποίηση της ίδιας της συλλογής, επειδή το κέντρο του μονοφυσιτισμού μεταφέρθηκε από την εξελληνισμένη Συρία στην αραμαϊκή Μεσοποταμία. Εκεί, στις αρχές του 7^{ου} αιώνα, λειτουργικές και άλλες θεολογικές ανάγκες επέβαλαν τη μετάφραση, από τα ελληνικά στα συριακά, πολλών εκκλησιαστικών κειμένων μεταξύ των οποίων και το υμνολόγιο του Σεβήρου, που το μετάφρασε ο Παύλος Εδέσσης⁵. Η μετάφραση αυτή χρησιμοποιήθηκε, σε μια κριτική αναθεώρηση στα συριακά, από τον Ιακώβο Εδέσσης⁶ το 675. Μια σημείωση στο τέλος της εργασίας του Ιακώβου μας δίνει πολύ σημαντικές πληροφορίες για την υμνογραφία και τη μουσική: «Με κάθε δυνατή φροντίδα ξεχώρισα τα λόγια του δασκάλου (Σεβήρου) από εκείνα που προστέθηκαν από τον ίδιο τον Παύλο, με σκοπό να είναι ίση η ποσότητα των μέτρων στο τραγούδι εξαιτίας του σύντομου και φτωχού συριακού λεξιλογίου συγκριτικά με το ελληνικό. Όταν έγραψα τις λέξεις του δασκάλου με μελάνι, αυτές που προστέθηκαν τις έγραψα με κόκκινο· και αυτές που ο ίδιος ο μεταφραστής άλλαξε για τον ίδιο λόγο, με σκοπό δηλαδή να υπάρχει μια ισότητα των μέτρων στις φράσεις με την ψαλμωδία των ελληνικών φράσεων, τις έγραψα με μικρούς χαρακτήρες και ανάμεσα στις γραμμές, ώστε με τον τρόπο αυτό να ξέρει κανείς εύκολα και όταν θέλει πώς είναι στα ελληνικά»⁷.

Όπως φαίνεται, η μετάφραση κάλυψε λειτουργικές ανάγκες. Ο Παύλος είχε μπροστά του ένα πολύ λαϊκό και συγκροτημένο υμνολόγιο για όλες τις περιστάσεις του λειτουργικού έτους. Βέβαια, η γλώσσα δεν ανταποκρινόταν στο νέο μονοφυσιτικό κέντρο της Έδεσσας. Εντούτοις, μια μετάφραση θα συναντούσε τεράστια προβλήματα, εξαιτίας του μέτρου και της μελωδίας των ύμνων. Με

2. Ιωάννου Αφθονία, ό.π., σελ. 243-45.

3. Ό.π.

4. Βλ. τα παραπάνω έργα των J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle.

5. Ιακώβου Εδέσσης, *Ύμνοι Σεβήρου Αντιοχείας κ. ά.* (Συριακό κείμενο - αγγλική μετάφραση, έκδ. E. W. Brooks), PO VI, σελ. 9-179 και VII, σελ. 595-802. Ο W. Brooks στον πρόλογό του (PO VI, σελ. 5) αναφέρει ότι για τη μετάφραση του Παύλου ομιλεί ο ίδιος ο Ιακώβος (χφ. Βρετ. Μουσείου, Add. 17.134, f. 75r).

6. Βλ. τον πρόλογο του E. W. Brooks στην παραπάνω έκδοση, PO VI, σελ. 5-7. Πρβλ. J. Jeannin - J. Puyade, μν. έργα και A. Baumstark, *Liturgie Comparée*, Chevetogne 1953, σελ. 106.

7. Βλ. Ιακώβου Εδέσσης, μν. έργο, PO VII, σελ. 801-802 και J. Jeannin - J. Puyade, - *L'Octoëchos...*, OC n.s. 3 (1913), σελ. 89 ή *DACL* 12, 2, σελ. 1892. Βλ. επίσης J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, *Mémoires liturgiques* I, σελ. 90.

μεγάλη προσοχή ο μεταφραστής άλλαξε ή παρενέβαλε ορισμένες φράσεις και λέξεις για καθαρά ρυθμικούς και μουσικούς λόγους. Από την άποψη αυτή, η συριακή μετάφραση αντιστοιχούσε στο πρωτότυπο. Έτσι, η σπουδαία ελληνική συλλογή συνέχισε να προσφέρει τις υπηρεσίες της· αυτή τη φορά όμως προσαρμοσμένη στις ανάγκες του αραμαϊκού χώρου⁸.

Η κριτική εργασία του Ιακώβου, με τη λεπτομερειακή εξέταση της μετάφρασής του Παύλου, σώζεται στα πολύτιμα χφφ. Add. 17.134 και Add. 18.816 του Βρετανικού Μουσείου, των οποίων την έκδοση με παράλληλη αγγλική μετάφραση επιμελήθηκε ο E. W. Brooks⁹. Από τα κείμενα αυτά μπορούμε να γνωρίσουμε μέσα από την πρώτη μετάφραση του Παύλου το ελληνικό πρωτότυπο που βέβαια έχει χαθεί. Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι η εργασία του Ιακώβου δεν έγινε για λειτουργικούς σκοπούς. Αυτό άλλωστε φαίνεται από τις σημειώσεις ανάμεσα στις γραμμές του κειμένου και την πολυχρωμία του κριτικού καταλόγου¹⁰. Ωστόσο, τα κείμενα αυτά φαίνεται πως αναπληρώνουν τη μετάφραση του Παύλου, η οποία αργότερα εγκαταλείπεται.

Ο λειτουργικός κύκλος στο υμνολόγιο του Σεβήρου σύμφωνα με το χφ. Add. 17.134 του Βρετανικού Μουσείου είναι ο ακόλουθος: Στο πρώτο μέρος προηγούνται οι εορτές του Κυρίου, από τα Χριστούγεννα – αρχή του εκκλησιαστικού έτους της Αντιοχείας – μέχρι την Πεντηκοστή¹¹. Στη συνέχεια, ως δεύτερο μέρος, ακολουθούν οι εορτές των Αγίων με τη θέση που κατέχουν στο λειτουργικό έτος: των Αγίων Νηπίων των «υπό Ήρώδου αναιρεθέντων», της Θεοτόκου, του Αγίου Ιωάννου του Βαπτιστού, του πρωτομάρτυρα Στεφάνου, των Αγίων Αποστόλων, των Πρόφητών, των Μαρτύρων, των Αγίων Πατέρων¹² κ.τ.λ. Εδώ ακόμη περιλαμβάνονται ύμνοι της θείας κοινωνίας, του νυχθημέρου, περιστασιακοί κ.ά.¹³. Είναι χαρακτηριστική η διάταξη αυτή των ύμνων, η οποία δίνεται εδώ για να φανεί η διαφορά του λειτουργικού τούτου βιβλίου, που ονομάστηκε Οκτώηχος από τη δαμασκηνεία Οκτώηχο¹⁴.

Από το προ-ιακωβιτικό κείμενο δε σώζεται κανένα χφ., ενώ η αναθεώρηση του Ιακώβου βρίσκεται μόνο στα χφφ. που αναφέρθηκαν παραπάνω. Συλλογές όμως που βασίζονται στο κείμενο αυτό βρίσκονται σ' ένα μεγάλο αριθμό χφφ. του Βρετανικού κυρίως, αλλά και άλλων μουσείων, τα οποία χρονολογούνται

8. Βλ. OC 3 (1913), σελ. 90 και παραπάνω μν. έργα.

9. Βλ. Ιακώβου Εδέσσης, μν. έργο. Ένα μέρος από το κείμενο των χφφ. βλ. στο κεφ. 7.2., πίνακες 1 και 2.

10. Για τον E. W. Brooks (PO VI, σελ. 6) η σημαντική αξία της εργασίας του Ιακώβου βρίσκεται στο γεγονός ότι ο συγγραφέας αυτός δίνει τις ατιογραφικές αναφορές πλήρως στα περιθώρια. Έτσι παρουσιάζεται μια καινούρια πηγή για την κριτική του κειμένου της Αγ. Γραφής.

11. PO VI, σελ. 45-154.

12. PO VI, σελ. 154-179 και PO VII, σελ. 595-668.

13. PO VII, σελ. 669-802.

14. Βλ. κεφ. 3.4.

από τον η' ως τον ιδ' αιώνα¹⁵. Αλλά η κατάταξη των ύμνων στα χφφ. μετά τον θ' αιώνα άλλαξε ριζικά. Αυτό φυσικά οφείλεται στις διάφορες λειτουργικές ανάγκες. Δεν υπάρχουν, λέει ο E. Brooks, δύο χφφ. παρόμοια σύμφωνα με τη διάταξη του ιακωβιτικού κειμένου¹⁶. Μ' όλα ταύτα, η μετάφραση του Παύλου πρέπει να ήταν σε χρήση κατά τη διάρκεια του ζ' αιώνα και ουσιαστικά πρέπει να ίσχυε ακόμη και τον η' αιώνα. Αυτό συμπεραίνεται από το γεγονός ότι η αναθεώρηση του Ιακώβου στην αρχή δεν είχε κανένα λειτουργικό χαρακτήρα.

Η σύντομη ιστορία της χειρογράφου παραδόσεως των ύμνων της συλλογής του Σεβήρου δε θα είχε κανένα νόημα για το θέμα μας, αν δε μας έδινε ανάγλυφη την ιστορική εξέλιξη που παρουσιάζουν σε σχέση με τη χρήση τους τα λειτουργικά βιβλία. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη συριακή, όπως και στην ελληνική λειτουργική πράξη, ισχύουν οι ίδιες σχεδόν προϋποθέσεις πάνω στα θέματα αυτά. Κατά συνέπεια είναι βέβαιο πως υπάρχουν κοινές πηγές και στις δύο παραδόσεις. Αλλά αυτό θα φανεί με όσα θα εκτεθούν στη συνέχεια.

Το χφ. Add. 17.134 του Βρετανικού Μουσείου περιέχει σε ορισμένα σημεία την ένδειξη του ήχου με τον οποίο πρέπει να ψάλλονται οι ύμνοι. Ο E. Brooks αδικαιολόγητα αμφισβητεί αυτή την επισημείωση¹⁷. Ο ίδιος όμως, σε άλλο σημείο, αναφέρει ότι τα μεταγενέστερα χφφ. είναι επαναλήψεις του Ιακώβου. Σ' αυτά, η διευθέτηση των ύμνων με τους οκτώ ήχους εξυπηρετεί καθαρά λειτουργικές ανάγκες¹⁸. Άλλωστε γι' αυτό η συλλογή φέρει το όνομα Οκτώηχος¹⁹. Στο χφ., λ.χ., Add. 17.207 του η' αιώνα υπάρχει η επιγραφή «Ύμνοι του Σεβήρου για διάφορες εορτές και περιστάσεις»²⁰. Στο Add. 14.514 του θ' αιώνα, ο τίτλος του κάθε ύμνου συνοδεύεται από ένα γράμμα στο περιθώριο που δείχνει τον ήχο της ψαλμωδίας²¹. Το νέο σημαντικό χαρακτηριστικό είναι ότι μια ομάδα ύμνων, που είναι αφιερωμένοι στους νεκρούς και στην ανάσταση, διευθετείται με τους ήχους κατά ζεύγη, δηλαδή πρώτος, πλάγιος του πρώτου - δεύτερος, πλάγιος του

15. Βλ. W. Wright, *Catalogue of the Syriac Manuscripts in the British Museum I*, London 1870, σελ. 340-358. Ο Brooks (PO VI, σελ. 5) σημειώνει τα εξής χφφ.: Vat. Syr. 94, Paris. Syr. 337, Oxford Syr. 351, Cambridge, Add. 1993.

16. PO VI, σελ. 6.

17. Ό.π. «In the two chief Mss. the tones are not mentioned except in a few places, where they seem to be later additions». Στην υποσ. 1 της ίδιας σελίδας συνεχίζει: «For the sake of comparison with other recension I have given the tone (third of the numbers preceding the text) wherever I could learn it from other Mss».

18. Ό.π. Πρβλ. και J. Jeanin - J. Puyade, «L' Octoëchos...», OC n.s. 3 (1913), σελ. 92, όπου αναφέρεται ότι δεν μπορούμε να πούμε πως η σημειογραφία είναι μεταγενέστερη επειδή βρίσκεται και στα χειρόγραφα του η' και θ' αιώνα.

19. Ο E. Wellesz, *Aufgaben und Probleme*, σελ. 101, αρνείται το όνομα «Οκτώηχος» στη συλλογή.

20. W. Wright, μν. έργο, σελ. 365-6.

21. Ό.π., σελ. 341. Πρβλ. και J. Jeannin - J. Puyade, «L' Octoëchos...», OC n.s. 3 (1913), σελ. 92.

δευτέρου κ.τ.λ., με τους αριθμούς 1,5,2,6,3,7,4,8²². Την ίδια εποχή ο Δαμασκηνός γράφει τους αναστάσιμους ύμνους του, με τη διαφορά ότι στην ελληνική πράξη οι ήχοι είναι στη συνέχεια 1,2,3 κ.τ.λ. Όλα αυτά σκιαγραφούν τη θέση των ύμνων στη λειτουργική πράξη. Ποια όμως είναι η αρχική μουσική δομή της Οκτωήχου του Σεβήρου; σε ποια επίσης σχέση βρίσκεται με τη συριακή και την ελληνική οκταηχία;

Αρχικά, επειδή τα στοιχεία που μας δίνει η χειρόγραφη παράδοση για να αντιμετωπίσουμε τα ερωτήματα αυτά είναι περιορισμένα, είμαστε υποχρεωμένοι να αξιοποιήσουμε ορισμένες χρήσιμες πληροφορίες των ιστορικο-λειτουργικών πηγών σχετικά με τη μουσική της λατρείας. Έτσι, σε πρώτη φάση, πρέπει να επισημανθεί ότι αναφέρεται πάνω σε συγκεκριμένα τεχνικά θέματα της προϊστορίας της συριακής ψαλτικής. Στη συνέχεια με τον ίδιο τρόπο θα ανατρέξουμε στη μεταγενέστερη παράδοση.

Ένα κείμενο του σι' αιώνα διασώζει τη συριακή βιογραφία του Αγίου Εφραίμ η οποία γράφτηκε λίγο χρόνο μετά το θάνατό του (Ιούνιος 373)²³. Εδώ αναφέρεται ότι ο Άγιος, για να καταστείλει την επίδραση των αιρετικών και να εκλαϊκεύσει τις συνθέσεις του, οργάνωσε εκκλησιαστικές χορωδίες. Συγκέντρωνε λοιπόν τους χορωδούς στις εκκλησίες ανήμερα των εορτών του Κυρίου, τις Κυριακές και τις εορτές των μαρτύρων: «Και εκείνος, όπως ένας πατέρας ανάμεσά τους, στεκόταν όρθιος, πνευματικός κιθαριστής, και τους διηύθυνε στις ποικίλες ψαλμωδίες. Τους έδειχνε και τους δίδασκε την ποικιλία των τόνων (ήχων ή τρόπων)»²⁴. Η συριακή λέξη που αντιστοιχεί στη λέξη τόνος χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα, για να υποδείξει την αλλαγή και το γύρισμα των εκκλησιαστικών ήχων²⁵. Η σημασία της μαρτυρίας αυτής ενισχύεται από τις ελληνικές πηγές. Σύμφωνα με το Σωζόμενο, ο Αρμόνιος «ὄν φασὶ διὰ τῶν παρ' Ἑλλήσι λόγων ἀχθέντα, πρῶτον μέτροις καὶ νόμοις μουσικοῖς τὴν πάτριον φωνὴν ὑπαγαγεῖν καὶ χοροῖς παραδοῦναι, καθάπερ καὶ νῦν πολλάκις οἱ Σύριοι ψάλλουσιν οὐ τοῖς Ἀρμονίου συγγράμμασι ἀλλὰ τοῖς μέλεσι χρώμενοι»²⁶. Ο Εφραίμ, αφού διαπίστωσε την επίδραση της υπέροχης ψαλμωδίας του Αρμονίου στους συμπατριώτες του Σύρους, αν και δε γνώριζε καθόλου ελληνικά «ἐπέστη τῇ καταλήψει τῶν Ἀρμονίου μέτρων· καὶ πρὸς τὰ μέλη τῶν ἐκείνου γραμμάτων, ἐτέρας γραφάς συναδούσας τοῖς ἐκκλησιαστικοῖς δόγμασι συνέθηκε· ὅποια αὐτῷ πεπόνητο ἐν θείοις ὕμνοις καὶ ἐγκωμίοις ἀπαθῶν ἀνδρῶν. Ἐξ ἐκείνου τε Σύροι κατὰ τὸν νόμον τῆς Ἀρμονίου ᾠδῆς τὰ τοῦ Ἐφραίμ ψάλλουσιν»²⁷. Την ίδια

22. W. Wright, μν. ἔργο ἔργο, σελ. 345 εξ. Πρβλ. και G. Reese, *Music in the Middle Ages*, σελ. 74.

23. Βλ. J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, *Mémoires liturgiques* I, σελ. 93.

24. Bedjan, *Acta martyrum et sanctorum* III, σελ. 653 από J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, μν. ἔργο, σελ. 93.

25. J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, ὁ.π.

26. Σωζόμενου, *Εκκλ. ιστορία* 3, 16 PG 67, 1083.

27. Ό.π.

μαρτυρία βρίσκουμε και στο Σύρο βιογράφο του Εφραίμ: «Και, όταν είδε πόση πλάνη ήταν προσκολλημένη στα λόγια αυτά, πήρε τη συμφωνία των λόγων και των μελωδιών και ανακάτωσε στις τελευταίες αυτές το λόγο του Θεού»²⁸. Στο ιστορικό αυτό, επίσης, αναφέρεται και ο Θεοδώρητος²⁹. Δε χρειάζεται βέβαια να σχολιαστούν οι παραπάνω μαρτυρίες. Αρκεί μόνο να παραλληλιστούν με τη φράση των Γεροντικών «εις τρόπους καί εις τούς λόγους τῶν Ἑλλήνων» που ήδη σχολιάσαμε³⁰. Και στις δύο περιπτώσεις, την ίδια εποχή (δ' αϊ.), γίνεται λόγος για την επίδραση της ποιήσεως και της μουσικής των Ελλήνων και ιδίως της τεχνικής και του συστήματος των μουσικών τρόπων στη λειτουργική πράξη της συρόφωνης και ελληνόφωνης Εκκλησίας. Βέβαια η λειτουργική μουσική, και στις δύο περιπτώσεις, δε μιμείται δουλικά την κοσμική μουσική, αλλά αναπτύσσει, με την πάροδο του χρόνου, ένα δικό της χαρακτήρα με αυτοτελείς τεχνικές και αισθητικές αρχές³¹.

Στην Έδεσσα της Μεσοποταμίας παρατηρείται μια έντονη λειτουργική κίνηση. Εδώ, όπως και στην Αντιόχεια, κατά τον δ' αιώνα καλλιεργούνται, αναπτύσσονται αλλά και παγιώνονται τα διάφορα στοιχεία της λατρείας, όπως η αντιφωνία και γενικά οι νόμοι της ψαλμωδίας³². Εδώ επίσης αντιμάχεται η Εκκλησία τη γνωστική ποιητική και μουσική δημιουργία. Η δραστηριότητα της πλειονότητας των γνωστικών στον τομέα αυτό ακολουθεί τα ίδια τεχνικά πρότυπα, δηλαδή τους κανόνες της μετρικής και της μουσικής των Ελλήνων³³. Από τους Βαλεντινιανούς ο Μάρκος τονίζει στο επτάτονο μουσικό σύστημα των αρχαίων Ελλήνων τη «Δοξολογία εις τόν Προπάτορα», όπως χαρακτηρίζεται το έργο του «Σιγή»³⁴. Οι γνωστικοί, επίσης, αναπτύσσουν την αλληγορική αριθμολογία γύρω από τους αριθμούς επτά και οκτώ και τη διδασκαλία της Ογδοάδας. Σύμφωνα με τον πάπυρο W του Μουσείου του Leyden, οι γνωστικοί χρησιμοποιούσαν τα επτά ελληνικά φωνήεντα στη θέση των επτά τόνων της επταχόρδου

28. Bedjan, ό.π. Το συριακό κείμενο και τη γαλλική μετάφραση βλ. J. Jeannin - J. Puyade, «L' Octoëchos...», *OC* n.s. 3 (1913), σελ. 95 υποσ. 3.

29. *Εκκλ. Ιστορία* 4, 26, *PG* 82, 1190.

30. Βλ. κεφ. 3.2.

31. Βλ. Γρηγορίου Νύσσης, *Εις την επιγραφήν των ψαλμών* 1, 3, *PG* 44, 444C: «Ἀλλά καί τοῦτο προσήκει μή παραδραμεῖν ἀθεώρητον, διτι οὐ κατὰ τοὺς ἔξω τῆς ἡμετέρας σοφίας μελοποιούσ καί ταῦτα τὰ μέλη πεποιήται».

32. Για την αντιφωνική ψαλμωδία βλ. Θεοδώρητου, *Εκκλ. Ιστορία* 1, 19, *PG* 82, 1060.

33. Για τον Κ. Σάθα, *Ιστορικόν δοκίμιον*, σελ. ρμδ' εξ., «Ἀρειανοί καί χριστιανοί πολλάκις συνεπλάκησαν ἄδοντες διαφόρους μεν λέξεις, κατὰ πάσαν ὁμως πιθανότητα ἐν καί το αὐτό μέλος». Βλ. επίσης Δ. Δρίτσα, *Η ποίησις των Γνωστικών*, σελ. 184, όπου αναφέρεται ότι «οι γνωστικοί συνθέται δια την μουσικὴν ἐπένδυσιν των ὕμνων των ἐχρησιμοποίησαν τους τόνους καί τους τρόπους της αρχαίας ελληνικῆς μουσικῆς, κατ' ἀναλογίαν προς την υπό των πλείστων γνωστικῶν χρήσιν της ελληνικῆς γλώσσης καί μετρικῆς».

34. Ειρηναίου, *Ἐλεγχος* Α, XIV, 7, *ΒΕΠΕΣ* 5, σελ. 126, 11-30. Πρβλ. καί Δ. Δρίτσα, μν. ἔργο, σελ. 185 εξ.

* λύρας, που ήταν τονισμένη με τα δύο συζευγμένα τετράχορδα της δωρικής κλίμακας³⁵. Ο Εφραίμ είναι, για την υμνογραφία και μουσική, ο πρώτος που μάχεται ενάντια στους γνωστικούς με τα ίδια τους τα όπλα. Χρησιμοποιεί τους μετρικούς κανόνες και τις λαϊκές μελωδίες των συνθέσεων του Βαρδεσάνη και του Αρμόνιου, οι ύμνοι των οποίων φέρουν την ένδειξη του τύπου της μελωδίας πάνω στον οποίο πρέπει να ψαλούν³⁶. Με τον ίδιο τρόπο, στον ίδιο χώρο δυο αιώνες περίπου αργότερα, θα παρουσιαστούν οι συνθέσεις του Ρωμανού του Μελωδού, οι οποίες στη χειρόγραφη παράδοση φέρουν τις προσημειώσεις των οκτώ ήχων. Οι ενδείξεις αυτές των τροπαρίων στον Εφραίμ και στο Ρωμανό αμφισβητούνται από τους μελετητές και θεωρούνται μεταγενέστερες³⁷. Η άποψη αυτή βέβαια απλουστεύει τη λύση του πολύπλοκου τούτου ζητήματος, αλλά σε βάρος της ιστορικής πραγματικότητας. Κι αυτό γιατί η λέξη «Εἰρμός», στη χειρόγραφη παράδοση της συριακής και ελληνικής υμνογραφίας, είναι μια ισχυρή απόδειξη της ποικιλίας των μελωδιών. Η ποικιλία αυτή ορισμένες φορές θα καθιστούσε αναγκαία την αναγραφή του ήχου. Τα συριακά *ris-qolé*, όπως σημειώνει ο G. Reese, ήταν, πριν την άνθηση των μεγάλων θεωρητικών της μουσικής, οι αρχαίοι ελληνικοί «Νόμοι»³⁸. Έτσι, ακόμη και αν δεν οριζόταν ο ήχος, αυτό δε σημαίνει ότι τα τροπάρια έμεναν απροσδιόριστα από μουσική άποψη. Στην περίπτωση αυτή πρέπει να υπολογιστεί η λαϊκή βάση των συνθέ-

35. Βλ. J. Jeannin - J. Puyade, «L' Octoëchos...», *OC* n.s. 3 (1913), σελ. 95 και *DACL* 12, 2, σελ. 1895. Ο Ch. Em. Ruelle, «Le chant des sept voyelles grecques d' après Démétrius...», σελ. 42), παραλληλίζει τα φωνήεντα με τη σημερινή κλίμακα *re, ut, si (bémol), la, sol, fa, mi*. Βλ. επίσης E. Poirée, «Chant des sept voyelles...», σελ. 28, όπου αναφέρεται ότι οι 7 μαγικοί τύποι των φωνηέντων «είναι η επταχορδία της αρχέγονης λύρας, της λύρας του Ερμή, με τα δύο συζευγμένα τετράχορδα *re la, la mi*, τετράχορδα δωρικού είδους, που έχουν τα ημιτόνια στην άκρη, *re ut, si(b), la, la sol fa mi*». Τα παραπάνω έχουν μεγάλη σημασία για τα τροπικά συστήματα που επηρεάζουν και τη χριστιανική Εκκλησία.

36. Βλ. J. Jeannin - J. Puyade, μν. άρθρα. Κατά τον Th. Jos. Lamy, *Sancti Ephraemi Syri Hymni et Sermones* III, Mechliniae 1882, σελ. IX (βλ. σχετικά και έργο του Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή*, σελ. πθ'), στα ποιήματα του Εφραίμ σε ορισμένο ειρμό ή οίκο υπάρχει η ένδειξη του ήχου που δηλώνει μαζί το μέτρο και το μέλος σύμφωνα με το οποίο πρέπει ο ύμνος να ψάλλεται.

37. Την αξία των ενδείξεων των ήχων στα κοντάκια αμφισβητεί ο Ν. Τωμαδάκης, *Εισαγωγή εις την βυζαντινήν φιλολογίαν* II, *Η βυζαντινή υμνογραφία και ποίησης*, Αθήναι 1965, σελ. 231. Το λάθος του παραπάνω ερευνητή οφείλεται στο ότι δέχεται τη διαίρεση της βυζαντινής μουσικής σε οκτώ ήχους ως έργο του Ιωάννη Δαμασκηνού. Πρβλ. και Κ. Μητσάκη, *Βυζαντινή υμνογραφία*, σελ. 200.

38. Βλ. G. Reese, μν. έργο, σελ. 75 και E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 391. Ο A. Gastoué, *Les origines du chant romain*, Paris 1907, σελ. 279, παρατηρεί πως οι Σύροι έχουν μεγάλο αριθμό τροπαρίων με το όνομα *ris-qolé* που αντιστοιχεί με τον ειρμό των Ελλήνων. Έτσι η γνώμη του Assemani και Aldoensis (κατά τον Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή*, σελ. ζζ') που ανεβάζουν τους συριακούς ήχους σε 75-275 είναι λανθασμένη. Βλ. και Π. Χρήστου, *Η υμνογραφία της αρχαϊκής Εκκλησίας*, σελ. 49, όπου αναφέρεται ότι οι συριακοί ήχοι παλαιότερα δεν ήταν μόνο οκτώ, αλλά εκατοντάδες.

σεων, η οποία εξασφάλιζε την καθιέρωση της μελωδίας και στη συνέχεια τη σίγουρη επιβίωσή της³⁹.

Είδαμε ως τώρα τη χειρόγραφη παράδοση του απανθίσματος του Σεβήρου και διαπιστώσαμε πως η συλλογή αυτή των ύμνων, γνωστή ως Οκτώηχος, εξυπηρετούσε τις λειτουργικές ανάγκες της συριακής Εκκλησίας. Ορισμένες ακόμη πληροφορίες, παρά την ανεπάρκειά τους, μας ενημερώνουν για την τεχνική υποδομή της συριακής ψαλμωδίας, η οποία φαίνεται πως, μαζί με τα επιχώρια στοιχεία της, ξεκινά από την ελληνιστική ποιητική και μουσική παράδοση, που είχε διαδοθεί ευρύτατα στη Συρία⁴⁰.

Οι σημαντικότερες όμως πληροφορίες για τη χρήση των οκτώ ήχων στη συριακή λειτουργική πράξη προέρχονται από τον ιακωβίτη συγγραφέα του ιγ' αιώνα Bar-Hébraeus. Σε μια δυστυχώς σύντομη περιγραφή αναφέρει: «Και σχετικώς με τους ήχους των Κυριακών, όταν περάσει η Νέα Κυριακή (Κυριακή του Θωμά), ο δεύτερος ήχος ακολουθεί τον πρώτο, ο τρίτος το δεύτερο κ.τ.λ. Και για τις καθημερινές ο πέμπτος, ο πλάγιος του πρώτου, συνδέεται με τον πρώτο, ο έκτος με το δεύτερο, ο έβδομος με τον τρίτο, ο όγδοος με τον τέταρτο και αντιστρόφως»⁴¹. Φαίνεται καθαρά η εξάρτηση της συριακής παραδόσεως από την ελληνική με τους συμβολισμούς της ογδός ημέρας και την έναρξη του λειτουργικού κύκλου των οκτώ εβδομάδων. Σε ένα άλλο εξαιρετικά σπουδαίο σημείο ο Bar-Hébraeus αναφέρεται στον οκτάηχο λειτουργικό κύκλο των κανόνων, ενώ ταυτόχρονα παραθέτει πολλά στοιχεία για την αισθητική και φιλοσοφική θεώρηση του φαινομένου της οκταηχίας⁴². Έτσι, από τις καλύτερες αποδείξεις για τα δάνεια της συριακής από τη βυζαντινή λειτουργική πράξη είναι το ποιητικό είδος των κανόνων το οποίο περνά μέσα στη συριακή υμνογραφία με το όνομα «Ελληνικοί Κανόνες» **ܠܗܝܬܐ ܡܠܚܝܬܐ**. Οι συνθέσεις των περιφημών μελωδών του ζ' και η' αιώνα, με αφορμή τις μεταφράσεις, εφαρμόστηκαν στο συριακό λειτουργικό τύπο, όπου η ελληνική μελωδία με τους οκτώ ήχους δεν

39. Πολλοί από τους ειρμούς ήταν αδύνατον να απαληφθούν από τη λαϊκή μνήμη. Στις περιπτώσεις αυτές δεν ήταν απαραίτητη η ένδειξη του ήχου.

40. Βλ. E. Wellesz, «Melito's Homily on the Passion: An Investigation into the Sources of Byzantine Hymnography», *JTS* 44 (1943), σελ. 50-52. Ο ερευνητής αυτός υποθέτει ότι ο Ρωμανός και άλλοι ποιητές κοντακίων χρησιμοποίησαν τα συριακά μουσικά πρότυπα των ποιητικών ομιλιών. Είναι γνωστή η προσπάθεια του ίδιου ερευνητή να στηρίξει την άποψη ότι την εβραϊκή μουσική χρησιμοποίησαν πρώτα οι Σύροι και ύστερα οι Έλληνες χριστιανοί. Ο E. Werner, «The Common Ground...», σελ. 136, στηρίζεται στα ίδια πορίσματα. Από άλλη άποψη είναι σοβαρά τα επιχειρήματα που προβάλλουν την ελληνιστική μουσική παράδοση ως αιτία της δημιουργίας της ελληνικής λειτουργικής ψαλμωδίας. Βλ. λ.χ. όσα αναφέρει ο Π. Τρεμπέλας, *Εκλογή*, σελ. 47 στ' εξ. και Π. Χρήστου, *Η υμνογραφία της αρχαϊκής Εκκλησίας*, σελ. 48 εξ.

41. *Nomocanon*, έκδ. Bedjan, σελ. 67, από J. Jeannin - J. Puyade, «L' Octoëchos...», *OC* n.s. 3 (1913), σελ. 85 και *DACL* 12, 2, σελ. 1889. Βλ. επίσης J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, *Mémoires liturgiques* I, σελ. 87.

42. Βλ. κεφ. 5.3.

είναι πια μια απλή υπόθεση⁴³. Πάνω σ' αυτό συμφωνούν απόλυτα και οι έρευνες του Α. Baumstark⁴⁴.

Η σημερινή συριακή λειτουργική πράξη είναι μία ακόμη μαρτυρία της στενής εξαρτήσεως της συριακής από τη βυζαντινή οκταηχία. Οι Σύροι ονομάζουν τους ήχους «Ikhadias»⁴⁵, και η ιακωβιτική Εκκλησία, μετά τον 1στ' αιώνα, με το όνομα «βιβλίο των οκτώ ήχων» ονομάζει το λειτουργικό βιβλίο που περιέχει το κείμενο των εορτών από το Πάσχα ως την αρχή του λειτουργικού έτους, δηλαδή την Α' Κυριακή του Νοεμβρίου. Βέβαια, η τάξη αυτή είναι πολύ μεταγενέστερη και αντιγράφει ακριβώς τη βυζαντινή Οκτώηχο⁴⁶. Πιο παλαιά όμως είναι η πράξη των ήχων που βρίσκεται καταχωρημένη σε δύο συνόψεις⁴⁷. Η πρώτη, εορταστική, περιέχει μια ολοκληρωμένη ακολουθία για όλες τις μέρες της εβδομάδας και η δεύτερη, πανηγυρική, τις Κυριακές και εορτές του έτους. Και οι δύο λειτουργικές συνόψεις αλληλοσυμπληρώνονται, ενώ όσο αφορά τον κύκλο των ήχων έχουν διαφορετικούς κανονισμούς. Στην πρώτη, λ.χ., κάθε Κυριακή έχει ειδικό ήχο. Από την Α' Κυριακή του Νοεμβρίου – αρχή του εκκλησιαστικού έτους – δημιουργούνται σειρές οκτώ Κυριακών: Νοέμβριος Χριστούγεννα, Χριστούγεννα Τεσσαρακοστή, Τεσσαρακοστή Πάσχα, Πάσχα Πεντηκοστή, Πεντηκοστή αρχή εκκλησιαστικού έτους. Στη δεύτερη σύνοψη, η τάξη είναι περίπλοκη με ειδικούς ήχους για τον όρθρο, τον εσπερινό και το απόδειπνο⁴⁸. Το μεσονυκτικό όμως και οι «μικρές ώρες» ψάλλονται στον πλάγιο ήχο του ήχου της προηγούμενης Κυριακής. Ανεξάρτητα από τις διαφορές, η ταυτότητα των δύο λειτουργικών τυπικών, του βυζαντινού και του συριακού, στα θέματα των ήχων δίνεται με έξοχο τρόπο από τον Bar-Hébraeus⁴⁹.

Σύμφωνα με τα παραπάνω αποδεικνύεται η στενή σχέση του συστήματος των ήχων στο βυζαντινό και συριακό τυπικό. Η συλλογή του Σεβήρου δημιουρ-

43. Βλ. J. Jeannin - J. Puyade, «L' Octoëchos...», *OC* n.s. 3 (1913), σελ. 84. Βλ. επίσης στα δύο παραπάνω μν. έργα των ίδιων συγγραφέων.

44. Βλ. το έργο του, *Liturgie comparée*, σελ. 105, όπου αναφέρεται ότι οι Ιακωβίτες από τον 1' ως τον 1' αι. υιοθετούν διατάξεις του ορθοδόξου λειτουργικού τυπικού και απομιμούνται τις συνθέσεις των ελληνικών κανόνων. Πρβλ. και Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή*, σελ. 47'.

45. Η λέξη «ikhadien» χρησιμοποιείται από τους βυζαντινούς τον 1' αιώνα. Βλ. συγκεκριμένα, Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου, *Έκθεσις της βασιλείου τάξεως*, έκδ. Α. Vogt, τόμ. II, σελ. 125, 128 και 130. «Ηχάδιον» επίσης είναι ένα σημαδόφωνο, δηλωτικό μελωδικής γραμμής της παλαιάς γραφής. Βλ. και Κ. Φιλοξένους, *Λεξικόν*, σελ. 106 εξ.

46. Βλ. Α. Baumstark, *Festbrevier*, σελ. 84 και 167. Βλ. επίσης J. Jeannin - J. Puyade, «L' Octoëchos...» *OC* n.s. 3 (1913), σελ. 83 και E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 389.

47. Βλ. Α. Baumstark, *Festbrevier*, ό.π. και J. Jeannin - J. Puyade, ό.π.

48. Βλ. J. Jeannin - J. Puyade, «L' Octoëchos...», *OC* n.s. 3 (1913), σελ. 83, υποσ. 4: «Ο εσπερινός της Δευτέρας και της Τρίτης είναι του 6ου τόνου. Ο όρθρος της Δευτέρας του 2ου τόνου· της Τρίτης του 8ου. Ο εσπερινός και ο όρθρος της Τετάρτης του 7ου. Ο εσπερινός της Πέμπτης του 5ου. Ο όρθρος της Πέμπτης του 1ου. Ο εσπερινός της Παρασκευής και του Σαββάτου του 8ου. Ο όρθρος της Παρασκευής του 6ου. Ο όρθρος του Σαββάτου του 8ου».

49. Βλ. κεφ. 5.3.

γείται στο επίκεντρο αυτής της σχέσεως των δύο λειτουργικών τύπων και ήταν φυσικό να ακολουθήσει τους νόμους και τους κανόνες της ψαλμωδίας που ήταν συγγενική στην ελληνόφωνη και συρόφωνη Εκκλησία. Οι ερευνητές προβάλλουν την άποψη ότι η συριακή οκταήχια και η Οκτώηχος του Σεβήρου προηγούνται από τη βυζαντινή Οκτώηχο, που περιορίζεται στη δαμασκήνια περίοδο⁵⁰. Δεν παρατηρήθηκε όμως από αυτούς η περίπτωση ενός ελληνικού λειτουργικού βιβλίου που συγγενεύει με τη συλλογή του Σεβήρου και λύνει ουσιαστικά το θέμα της σχέσεως των οκτώ ήχων με τις διάφορες οκτάηχες συλλογές και τους τύπους τους. Το βιβλίο αυτό είναι το Τροπολόγιο. Η Οκτώηχος του Σεβήρου μάλλον πρέπει να είναι μια μορφή ή ένας τύπος του παλαιότερου ελληνικού βιβλίου του Τροπολογίου. Το βιβλίο αυτό ίσως να μην περιλάμβανε ακόμη τη διάταξη του κύκλου των οκτώ εβδομάδων ή των κανόνων. Η ονομασία του όμως όπως και το περιεχόμενό του δηλώνουν ότι περιείχε ύμνους συνθεμένους κατά το οκτάηχο σύστημα. Είναι πολύ πιθανό το Τροπολόγιο να επηρέασε ακόμη και το βιβλίο της Δυτικής Εκκλησίας *Tonaire* ή *Tonale*, το αντίστοιχο της Οκτώηχου της Ανατολής⁵¹. Αλλά χωρίς αμφιβολία επέδρασε καθοριστικά στη διαμόρφωση της ελληνικής και συριακής παραδόσεως⁵². Έχει διαπιστωθεί άλλωστε, με τα στοιχεία που παραθέσαμε παραπάνω, πως η σχέση της σεβηρικής συλλογής με τους οκτώ ήχους είναι συνάρτηση των γενικών χαρακτηριστικών της ελληνικής και συριακής ψαλτικής παραδόσεως. Ακριβώς γι' αυτό το λόγο, η Οκτώηχος του Σεβήρου απομεινείται μορφολογικά και διευθετεί την ύλη της σύμφωνα με το αρχαίο Τροπολόγιο, που είναι το οργανωμένο και καθιερωμένο υμνολόγιο της λατρείας. Ο Σεβήρος, άλλωστε, σύμφωνα με το βιογράφο του, δεν είναι ένας νεωτεριστής⁵³. Παρατηρεί βέβαια πως ο λαός αρέσκεται στη μουσική και ιδιαίτερα των εκκλησιαστικών μελωδών. Κατά συνέπεια δεν αποκλείεται η συλλογή του να περιέχει πολλά λειτουργικά κομμάτια, που αποτελούσαν μέρος του παλαιού ασματολογίου του Πατριαρχείου Αντιοχείας τον ε' και δ' αιώνα. Πάνω σ' αυτό συνηγορούν οι σαφείς πληροφορίες του Θεοδώρητου, οι οποίες μας διαβεβαιώνουν και για το ότι πολλά από τα τροπάρια της συλλογής του Σεβήρου είχαν ένα συριακό πρότυπο, που προήλθε από το τόσο ακμαίο λειτουργικό κέντρο της Έδεσσας⁵⁴. Εκείνο όμως που επιβεβαιώνει περισσότερο τη σχέση της Οκτώηχου του Σεβήρου με το ελληνικό Τροπολόγιο είναι η διάταξη της ύλης κατά μήνες που εφαρμόζεται και στις δύο συλλογές⁵⁵. Αλλά γι' αυτό θα γίνει λόγος στα επόμενα.

50. Η θέση αυτή συναντάται στο J. Jeannin και επαναλαμβάνεται από όλους τους μετέπειτα ξένους ερευνητές.

51. Βλ. A. Auda, *Les modes et les tons*, σελ. 150.

52. Βλ. κεφ. 5.1.

53. Βλ. J. Jeannin - J. Puyade, «L' Octoëchos... », *OC* n.s. 3 (1913), σελ. 97.

54. J. Jeannin - J. Puyade, ό.π., σελ. 88, υποσ. 2.

55. Πρβλ. Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή*, σελ. κζ'.

3.4. Ο Ιωάννης Δαμασκηνός και η οκταηχία

Η παράδοση ομόφωνα θεωρεί τον Ιωάννη Δαμασκηνό όχι μόνο συγγραφέα της Οκτώηχου, αλλά και επινοητή των οκτώ ήχων και αυτής ακόμη της μουσικής σημειογραφίας¹. Ωστόσο, η σχέση του Δαμασκηνού με τις συγκεκριμένες αυτές διαρρυθμίσεις της λειτουργικής μουσικής της Ανατολικής Εκκλησίας είναι ένα θέμα που χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή. Ήδη έχει αποδειχθεί, σύμφωνα με όσα λέχθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, ότι οι οκτώ ήχοι υπάρχουν στην ελληνική και στη συριακή λειτουργική πράξη και πριν ακόμη από την εποχή του Δαμασκηνού. Είμαστε λοιπόν υποχρεωμένοι να εξετάσουμε με βάση τις πηγές τη σχέση του Δαμασκηνού με την οκταηχία.

Πολλές παλαιές μαρτυρίες που έχουμε στη διάθεση μας για το θέμα αυτό μολονότι δε μας δίνουν μια άμεση και σαφή πληροφόρηση, εντούτοις είναι σημαντικές, επειδή περιέχουν αρκετά στοιχεία τα οποία μπορούν να αξιοποιηθούν. Οι μαρτυρίες αυτές προέρχονται κυρίως από τους δύο βιογράφους του Δαμασκηνού, τον Ιωάννη Πατριάρχη Ιεροσολύμων² και τον Κωνσταντίνο Ακροπολίτη³. Με τον πρώτο είμαστε αρκετά κοντά στα χρόνια του Αγίου, και ό,τι μας αναφέρει αποκτά ιδιαίτερη σημασία⁴. Στην αρχή ο Πατριάρχης Ιωάννης περιγράφει την προσωπικότητα και τη μόρφωση του Δαμασκηνού και του Κοσμά του Μελωδού και μας δίνει την εξής ενδιαφέρουσα πληροφορία: «Ἀναλογίας δέ καί ἀριθμητικὰς οὕτως ἐξησκήκασιν εὐφυῶς ὡς Πυθαγόρῃ ἢ Διοφάντῃ γεωμετρίας δέ τὴν ἀπόδειξιν οὕτως ἐξεπαιδεύθησαν ὡς Εὐκλείδῃς τινὰς τοῦτο δοκεῖν καί οἵτινες ἄλλοι παρόμοιοι. Περί δέ τὴν ἁρμονικὴν τοιοῦτοι γεγόνασιν, ὅποιοι ἄρα ἐξ ὧν ἐμουσούργησαν θεῶν μελισμάτων τοῖς συνετοῖς καταφαίνονται. Περί δέ ἀστρονομίας ὅσον ἐν διαστήμασι καὶ σχηματισμοῖς καὶ ἀναλογίαις τῶν ἀποστάσεων, κἄν μικρά διεξῆλθε περί αὐτῶν εἰς βραχεῖαν τῶν ἰδιωτῶν εἰδήσιν, οἷος ὁ Ἰωάννης ἐξ ὧν γέγραφε καταφαίνεται»⁵. Παραθέσαμε

1. Βλ. Κ. Σάθα, *Ιστορικόν δοκίμιον*, σελ. ρνθ'. J. Jeannin - J. Puyade, μν. ἔργα, *OC* n.s 3 (1913), σελ. 86 και *DACL* 12, 2, σελ. 1890. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, σελ. 73. Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή*, σελ. 163. Κ. Μητσάκη, *Βυζαντινὴ ὑμνογραφία*, σελ. 200. E. Wellesz, «Music of the Eastern Churches», σελ. 27. Ch. Hannick, «Le texte de l' Oktoechos», *Dimanche. Office selon les huit tons. Οκτώηχος*, *PÉRB* 3, Chevetogne 1972, σελ. 55 εξ.

2. Βλ. *Βίος Ιωάννου του Δαμασκηνού*, *PG* 94, 429 εξ. και *ASS* Μάιος II, σελ. 723 εξ.

3. *Λόγος εἰς τὸν Ἅγιον Ιωάννην τὸν Δαμασκηνόν*, *PC* 140, 812 εξ. και *Ass* Μάιος II, σελ. 731 εξ.

4. Σχετικά με τα κείμενα του βίου του Δαμασκηνού βλ. Χρ. Παπαδοπούλου, *Ιστορία της Εκκλησίας των Ιεροσολύμων*, Αθήναι 1970, σελ. 308, υποσ. 3 και Θ. Δετοράκη, *Κοσμάς ο Μελωδός, βίος και ἔργο*, Θεσσαλονίκη 1979, σελ. 30 εξ. Με σαφήνεια και μεθοδικότητα η εργασία του Θ. Δετοράκη αναλύει το φιλολογικό πρόβλημα των κειμένων αυτών, των οποίων η αξιοπιστία χαρακτηρίζεται ως αμφίβολη και η ιστορική αξία πολύ περιορισμένη. Ωστόσο οι πληροφορίες για το θέμα μας είναι αρκετά χρήσιμες.

5. Ιωάννου Πατριάρχου Ιεροσολύμων, *Βίος ΙΑ'*, *PG* 94, 445C και *ASS* Μάιος II, σελ. 725D.

ολόκληρη αυτή την εύλωτη παράγραφο του Πατριάρχου Ιωάννου, όχι μόνο για να φανεί η ευρεία μόρφωση του Δαμασκηνού, αλλά γιατί ανάμεσα στις επιστήμες μαθηματικά, γεωμετρία και αστρονομία αναφέρεται και η αρμονική, που μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε όλη τη διάρκεια του μεσαίωνα δεν υπήρξε καμιά εκκλησιαστική προσωπικότητα στην οποία να απέδιδαν τη γνώση της αρμονικής. Η επιστήμη αυτή, όπως γνωρίζουμε από τους αρχαίους μουσικογράφους και ιδιαίτερα τον Αριστόξενο, τον Πτολεμαίο, τον Ανώνυμο, τον Κλεονείδη και το μεταγενέστερο Παχυμέρη, είναι ο κυριότερος κλάδος της μουσικής που αφορά κυρίως το μέλος και τα συστήματα της μελωδίας⁶. Ο αρμονικός ήταν τέλειος γνώστης των θεμάτων αυτών. Ο Δαμασκηνός μαζί με τον Κοσμά γνώριζαν την αρμονική, όπως άλλωστε δείχνει όχι μόνο το πλήθος αλλά και η συστηματική διάταξη των συνθέσεών τους. Είναι βέβαιο, λοιπόν, ότι ο Πατριάρχης Ιωάννης δεν αναφέρεται σε απλά περιστατικά, αλλά σε κάποιο σπουδαίο σταθμό της ιστορίας της λειτουργικής μουσικής, την οποία σημάδεψε η προσωπικότητα του Δαμασκηνού. Φυσικά, ο σταθμός αυτός σχετίζεται άμεσα με το θέμα της οκταηχίας, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το ακόλουθο περιστατικό που μας διηγείται ο Πατριάρχης Ιωάννης. Κάποιος μοναχός θρηνεί τον κατά σάρκα αδελφό του, ο οποίος απεδέμησε, και απαρηγόρητος ικετεύει το Δαμασκηνό «καί τι αὐτῷ μελουργῆσαι τροπάριον»⁷. Αντίθετα λοιπόν με τη ρητή εντολή του ηγουμένου, ο Δαμασκηνός κάμπτεται και «τροπάριον αὐτῷ ἐπὶ νεκρῷ συντίθῃσιν ἑναρμόνιον, ὃ καὶ μέχρι τοῦ νῦν παρὰ τοῖς πάντων στόμασιν ᾄδεται, τό πάντα ματαιότης τὰ ἀνθρώπινα»⁸. Ο ηγούμενος αντιλαμβάνεται κάποτε τον Ιωάννη να ψάλλει το τροπάριο και τον τιμωρεί. Μετά από λίγο όμως, στο όνειρό του, ο Γέροντας επιτιμάται από τη Θεοτόκο, η οποία στη συνέχεια προαναγγέλει το μέλλον του Ιωάννου: «Οὗτος εἰλήφει τὴν προφητικὴν κιθάραν καὶ τό Δαβιδικόν ἐκεῖνο Ψαλτήριον καὶ ᾄσει ᾠσματα καινὰ, ᾠσματα Κυρίῳ τῷ Θεῷ· ὑπερβαλεῖται τὴν Μωσέως ᾠδὴν τοῖς μελουργήμασιν καὶ τὴν χωραυλίαν Μαρίας· μῦθος ἐλεγχθήσεται τὰ τοῦ Ὁρφέως ἀνόητα μελωδήματα. Τὴν πνευματικὴν καὶ οὐράνιον μελουργίαν οὗτος ᾄσεται, τοὺς χερουβικούς ὕμνους οὗτος μιμήσεται καὶ πάσας τὰς ἐκκλησίας τὰς θυγατέρας Ἱερουσαλήμ, αὐτός, νεάνιδας τυμπανιστρίας ποιήσεται, ᾄδούσας ᾠσμα Θεῷ, τὴν νέκρωσιν Χριστοῦ ἀπαγγέλων καὶ τὴν Ἀνάστασιν»⁹. Το γεγονός αυτό ήταν αφορμή για να αρχίσει ο Ιωάννης το συνθετικό του έργο με τα «μελίρρυτα ᾠσματα, ἃ δὴ τὴν ἐκκλησίαν ἐφαίδρυναν»¹⁰. Στο ίδιο περιστα-

6. Για τον Αριστόξενο (*Αρμονικά* I, 1, 20 - 21) η αρμονική είναι «πρώτη τῶν θεωρητικῶν ταῦτα δὲ ἐστὶν ὅσα συντείνει πρὸς τὴν τῶν συστημάτων τε καὶ τόνων θεωρίαν». Σχετικά με την αρμονική βλ. Σ. Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαιδεία*, σελ. 56.

7. Ιωάννου Πατριάρχου Ἱεροσολύμων, *Βίος ΚΖ'* (28), *PG* 94, 468B καὶ *ASS* Μάιος II, σελ. 728E.

8. Ὁ.π., *PG* 94, 468C καὶ *ASS* Μάιος II, σελ. 728F.

9. Ὁ.π. Πρβλ. J.-B. Pitra, *Hymnographie*, σελ. 52.

10. Ὁ.π.

τικό αναφέρεται και ο Ακροπολίτης, ο οποίος φαίνεται πως αντλεί από τον Πατριάρχη Ιωάννη¹¹.

Το ενδιαφέρον της παραπάνω διηγήσεως δεν περιορίζεται μόνο στα στοιχεία που μας δίνει. Αυτή καθαυτή η διήγηση είναι σημαντική και από λογοτεχνική άποψη. Έτσι, ο Δαμασκηνός, ως γνώστης της αρμονικής, παρουσιάζεται να συνθέτει άσματα. Αρχικά, η σύνθεσή του είναι ένα εναρμόνιο¹² τροπάριο. Ο Ακροπολίτης χρησιμοποιεί τον ίδιο όρο σε μια διαφορετική όμως παράθεση. Ο Δαμασκηνός γράφει το τροπάριο «ὃ δὴ καὶ ἐμμελέστατα μελωδεῖ τὴν πρώτην ὄντως ἁρμονίαν ἁρμολύμενος»¹³. Εάν ο βιογράφος ήθελε να πει ότι ήταν η πρώτη σύνθεση, έπρεπε να το αναγγέλλει μαζί με τη λέξη τροπάριο. Εάν πάλι εκλάβουμε ως πρώτη αρμονία τον πρώτο ήχο, δε θα συμφωνούμε με την παράδοση που θέλει το τροπάριο στον τρίτο ήχο. Πιο πιθανό είναι ότι ο Δαμασκηνός ξεκινά τις εκκλησιαστικές του συνθέσεις με τον ήχο (αρμονία) του τροπαρίου «Πάντα ματαιότης» και από εδώ φθάνει στο κυρίως έργο του. Έτσι, μπορούμε να συνδεθούμε με όσα αναφέρει αλλού ο Ακροπολίτης: «Κοσμεῖ μὲν οὖν τὰ πρῶτα τοῖς στιχηροῖς αὐτοῦ μελωδήμασι τὴν τοῦ Σωτῆρος φαιδρὰν ἐξανάστασιν· καὶ οὐχ ἄπλῶς οὕτω κοσμεῖ, πολυειδῶς δὲ καὶ ποικίλως, μελῶν τε διαφόροις εὐρέσεσι καὶ θαυμαστῶς οἷως ἐναλλαττομέναις ἐγγύτητι»¹⁴. Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι όσα αναφέρονται εδώ αφορούν τον αναστάσιμο εορτολογικό κύκλο της Οκτωήχου, που πιθανώς να πλουτίζεται ή να ανανεώνεται με τις ποικίλες και πολυειδείς συνθέσεις του Δαμασκηνού. Από μια άλλη άποψη, η λογοτεχνική σημασία του περιστατικού με το όνειρο μας οδηγεί στο ίδιο ακριβώς συμπέρασμα. Με τον ίδιο τρόπο της θεοπνευστίας εκφράζεται και το τάλαντο των άλλων μεγάλων μελουργών Εφραίμ, Ρωμανού και Ιωάννου Κουκουζέλη¹⁵. Στην περίπτωση όμως του Δαμασκηνού το ιστορικό μας δίνει συγκεκριμένες λεπτομέρειες. Ο μελωδός αυτός θα οδηγήσει «πάσας τὰς ἐκκλησίας τὰς θυγατέρας Ἱερουσαλήμ» να ψάλλουν άσματα αφιερωμένα στη «νέκρωσιν καὶ τὴν ἀνάστασιν» του Χριστού. Είναι βέβαιο, λοιπόν, ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια νέα τάξη πραγμάτων της λειτουργικής μουσικής, που γενικεύεται σ' ολόκληρη την Ανατολική Εκκλησία. Όλα δηλαδή δείχνουν πως υπάρχει κάποια μεταρρύθμιση ή διαρρύθμιση που συνδέεται με το Δαμασκηνό. Εξάλλου, δεν είναι καθόλου τυχαίος ο παράλληλισμός του Δαμασκηνού με πρόσωπα που ενήργησαν μεγάλες μεταρρυθμίσεις στο χώρο της μουσικής: «Εὐκλείδης ὑπερα-

11. Βλ. Κωνσταντίνου Ακροπολίτου, *Λόγος*, μγ' PG 140, 864B. εξ. και ASS Μάιος II, σελ. 751C εξ.

12. Ιωάννου Πατριάρχου Ιεροσολύμων, *Βίος* 28, ASS Μάιος II, σελ. 728F.

13. Κωνσταντίνου Ακροπολίτου, *Λόγος*, με' PG 140, 865D και ASS Μάιος II, σελ. 752F.

14. 'Ο.π. νγ', PG 140, 876A και ASS Μάιος II, σελ. 756D.

15. Περισσότερα για το θέμα της θεοπνευστίας βλ. Κ. Μητσάκη, μν. έργο, σελ. 362 εξ., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

κοντίσας, Πτολεμαίους υπερβαλὼν»¹⁶. Ἐτσι, χωρίς ενδοιασμούς μπορούμε να σκεφθούμε ἐδὼ την Οκτώηχο, η οποία στα χρόνια του Δαμασκηνοῦ παίρνει τη θέση του παλαιού Τροπολόγιου¹⁷.

Από τις πιο σημαντικές πληροφορίες, που αφορούν τη σχέση του Δαμασκηνοῦ με την οκταήχια, θεωρούνται αυτές που προέρχονται ἀπο ἑνα ἀνώνυμο αγιολογικό κείμενο του 13^{ου} αἰώνα. Ο συγγραφέας του, σύγχρονος με τον Πατριάρχη Ἰωάννη, ἀναφέρει χαρακτηριστικά για το Δαμασκηνό και τον Κοσμά: «Πρὸ γάρ τούτων οὐχ εὕρηται ἕτερος τὰ τῆς νέας μελίσσας ἄσματα καὶ ἀρχαῖς ἐναρμονίαις καθαρμοσάμενος, ἀλλ' αὐτοὶ τῶν ἀπάντων ἡγήσαντο καὶ ἀπ' αὐτῶν τοῖς ἄλλοις ἢ πρόοδος γέγονεν. Ἀλλὰ καὶ τό τούτου πολὺ καὶ σοφώτερον καὶ ὑπερφυέστερον· ὅτι πρὸ τούτων οὐχ εὕρηται τι οὔτε τῶν ἐκ τῆς νέας οὔτε τῶν ἐκ τῆς παλαιᾶς οὔτε τῶν ἔξω σοφῶν ἐν ἡχοῖς ὁκτῶ συμποσώσας τοὺς ὅλους καὶ τὴν ἐκάστου ἰδιαζόντως εὐρυθμίαν παραδιδούς, πρᾶγμα σοφίας ἐκπλήκτου καὶ γνῶσιν ὑπερνικώσης ἀνθρώπινον καὶ Θεὸν βεβαιούσης οὐκ ἄλλον ὑπάρχειν τοῖς εὕρηκόσι διδάσκαλον. Οἱ γάρ πρὸ τούτων ᾠδοὶ ἔλεγον μὲν καὶ ἐμέλιζον ἄσματα, ἕκαστον δὲ τῶν ὑπ' αὐτῶν ᾠδομένων ὁποίου καθέστηκεν ἡχοῦ οὐκ ἠπίσταντο. Οὗτοι δὲ πρὸς τό ᾠδῆν καὶ τὴν γνῶσιν τοῦ ἡχοῦ ἐκέκτηντο καὶ τοῦ εἰρμοῦ οὐκ ἐξήρχοντο, διό καὶ πολὺ τό ὑπεραίρον τούτους περὶ τοῖς κρίνουσιν ὀρθῶς τεθεώρηται»¹⁸.

Οι παραδόσεις γύρω ἀπὸ τη φυσιογνωμία του Δαμασκηνοῦ στον τομέα της ἐκκλησιαστικῆς συνθέσεως βρίσκουν την καλύτερη διατύπωσή τους στα θεωρητικά εγχειρίδια της λειτουργικῆς μουσικῆς, που ἀρχίζουν να παρουσιάζονται κυρίως ἀπὸ το 15^ο αἰώνα. Εἶναι ἐξακριβωμένο ὅτι μέρος ἀπὸ το περιεχόμενο των κειμένων αυτῶν ἀντιπροσωπεύει πολὺ παλαιότερες παραδόσεις και συνεπῶς δεν μπορούμε να τα ἀγνοήσουμε¹⁹. Το χφ. «Αγιοπολίτης», του 15^{ου} αἰώνα, σ' ἑναν πολὺ ἀσαφὴ και δυσανάγνωστο πρόλογο, ἀφήνει να καταλάβουμε ὅτι τα θεωρητικά θέματα της λειτουργικῆς μελωδίας συνδέονται ἀναπόσπαστα με τον Ἰωάννη το Δαμασκηνό και τον Κοσμά, τους οποίους ονομάζει ποιητές²⁰. Στο ἴδιο σημεῖο ἀναφέρονται οἱ ἡχοι, που σύμφωνα με την καθιερωμένη τάξη εἶναι οκτῶ. Ωστόσο, η προσπάθεια του συγγραφέα να ξεκαθαρίσει τον ἀριθμὸ των ἡχων που ποικίλλουν στην κοσμικὴ πράξη προδίδει κάποια ἀμυχανία²¹. Με το ἴδιο πνεῦμα ἀντιμετωπίζεται το θέμα των ἡχων και σε ἄλλα κείμενα της ἰδίας περίπου ἐποχῆς, που φέρονται με το ὄνομα του Δαμασκηνοῦ²². Και οἱ δύο περιπτώσεις εἶναι πολὺ πιθανόν ὅτι ἀπηχούν παραδόσεις που σχετίζονται με το Δαμασκηνό. Η χειρονομία, λ.χ., στη μουσικὴ εἶναι «νόμος παραδεδομένος τῶν ἁγίων πατέρων

16. Κωνσταντίνου Ἀκροπολίτου, *Λόγος*, ιζ', PG 140, 833A και ASS Μάιος II, σελ. 739C.

17. Βλ. κεφ. 5.1.

18. Βλ. χφ. A 321, f. 23r-v. Πρβλ. και Θ. Δετοράκη, *Κοσμάς ο Μελωδός*, σελ. 69 εξ. και 148.

19. Βλ. G. Reese, μν. ἔργο, σελ. 73, υποσ. 17.

20. Βλ. κεφ. 4.2.1.

21. Ὁ.π.

22. Βλ. κεφ. 4.2.2.

του δ' ἁγίου Κοσμά τοῦ ποιητοῦ καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ»²³. Ἡ θεωρία ἐπίσης τοῦ «Ἀγιοπολίτη», ὅπου ἐξετάζονται ἀναλυτικά οἱ ἤχοι, δὲν ἀποκλείεται νὰ ἐγίνε κατ' ἀπομίμηση κάποιου προγενέστερου βιβλίου με τὸ ἴδιο ὄνομα. Αὐτὸ τουλάχιστον μας διαβεβαιώνει τὸ ψευδεπίγραφο κείμενο τοῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Εἰδὼ συναντάμε μιὰ σαφὴ ἐξήγηση: «Ἀγιοπολίτης δ' ἐτυμολογεῖται διὰ τὸ τῶν ἁγίων μαρτύρων, ὁσίων τε καὶ τῶν λοιπῶν περιέχειν πολιτείαν ἢ διὰ τὸ ἐν τῇ ἁγίᾳ πόλει ὑπὸ τῶν ἁγίων πατέρων τῶν ποιητῶν τοῦ τε ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ ἐτέρων πολλῶν ἁγίων ἐκτεθεῖναι»²⁴. Τὸ κείμενο εἶναι ἀδύνατο νὰ μὴν υπαινίσσεται ἕναν προγενέστερο «Ἀγιοπολίτη», ἀφοῦ εἶναι σχεδὸν σύγχρονο τοῦ γνωστοῦ μας ὁμώνυμου χφ. Αὐτὸ τὸ ἔργο, τοῦ ὁποῦ στοιχεῖα διασῶζονται στα θεωρητικὰ εγχειρίδια τοῦ ἰδ' αἰῶνα, θὰ εἶχε κάποια σχέση με τὸ Δαμασκηνό. Ἐπίσης στὸ ἴδιο ἔργο οἱ ἤχοι θὰ ἦταν καθορισμένοι σὲ οκτῶ, γιατί ἀντίθετα με τὴν πράξη αὐτὴ ὁ μεταγενέστερος «Ἀγιοπολίτης» προσπαθεῖ νὰ συμβιβασθεῖ με τοὺς κοσμικοὺς ἤχους τοῦ «Ἄσματος»²⁵.

Ἀκόμη, ἡ χειρόγραφη παράδοση ὁρισμένων μελοποιημένων ὕμνων με τὸ ὄνομα τοῦ Δαμασκηνοῦ δὲν εἶναι καθόλου ευκαταφρόνητη. Ἐτσι, γιὰ κανένα λόγο δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ ἀποσυνδέσουμε τὸ μεγάλο μελωδὸ ἀπὸ τὶς συνθέσεις αὐτές που διατηροῦνται τόσους αἰῶνες. Οἱ πιο χαρακτηριστικὲς ἀπὸ ὅλες εἶναι τὰ μεγάλα μελισματικά κεκραγάρια τῶν οκτῶ ἤχων, που σῶζονται καταχωρημένα σὲ διάφορες μορφές τῆς σημειογραφίας²⁶. Στὸ Δαμασκηνό, σύμφωνα πάντα με τὴ χειρόγραφη παράδοση, ἀποδίδονται μελωδίες τοῦ χερουβικοῦ ὕμνου τοῦ «Νῦν αἱ δυνάμεις», ἐνὸς κοινωνικοῦ τοῦ «Προστασία τῶν Χριστιανῶν» καὶ τοῦ «Γεύσασθε»²⁷. Δεδομένου δὲ, ὅτι δὲν ὑπάρχει ἐκτεταμένο συνθετικὸ ἔργο τοῦ Δαμασκηνοῦ στὴ χειρόγραφη παράδοση τῆς σημειογραφίας, πιστεύουμε ὅτι δὲν ὑπῆρξε προσπάθεια νὰ καλυφθοῦν συνθέσεις κάτω ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ Δαμασκηνοῦ. Βέβαια, οἱ παραπάνω συνθέσεις δὲν πρέπει νὰ προέρχονται ἀπευθείας ἀπὸ

23. Ὁ.π. καὶ συγκεκριμένα, Ἀνώνυμος C, ἐκδ. L. Tardo, *L' antica*, σελ. 226 ἢ J.-B. Rebours, «Quelques manuscrits de musique byzantine», *ROC* 10 (1905), σελ. 8.

24. Ἀνώνυμος C, ἐκδ. J.-B. Rebours, ὁ.π., σελ. 10. Ὁ Rebours διαβάζει λάθος τὸ χφ. καὶ γράφει τὸ ὑπό ως ἀπὸ καὶ τὸ τοῦ τε ως τοῦ δε.

25. Βλ. κεφ. 4.2.1.

26. Βλ. Κ. Ψάχου, *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Ἀθήναι 1978², σελ. 241, τὸν πίνακα ΚΗ', που περιέχει τὴν ἀρχὴ τοῦ σε ἤχο β' «Κεκραγάρου» τοῦ Δαμασκηνοῦ στὴν ἀρχαία στενογραφία, τὴν ἐξήγηση τοῦ Πέτρου Βυζαντίου καὶ τὴν ἐξήγηση τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου στὴ σύγχρονη γραφὴ. Γιὰ τὰ κεκραγάρια τῶν οκτῶ ἤχων κατὰ τὴ χειρόγραφη παράδοση βλ. Γρ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Α' - Β'*. Στις συνθέσεις τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀναφέρεται ὁ Χρῦσανθος, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. XXXII. Τὰ κεκραγάρια τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ τὸ Ἀναστασιματάριο στὴ νέα γραφὴ βλ. Μουσικοδιδασκάλων Πατριαρχικῆς Σχολῆς, *Μουσικὴ βιβλιοθήκη I*, Κωνσταντινουπόλις, 1868, σελ. 1 ἐξ. Πρέπει νὰ σημειώσουμε ἐδῶ ὅτι οἱ μελισματικὲς συνθέσεις, ὅπως ἔχει γίνε παραδεκτὸ ἀπὸ τὶς τελευταῖες μουσικολογικὲς ἐρευνες, εἶναι υπόθεση παλαιὰ που μπορεῖ νὰ φθάσει μέχρι τὰ χρόνια τοῦ Δαμασκηνοῦ.

27. Βλ. Χρυσάνθου, μν. ἔργο, σελ. XXXIII καὶ Γ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σελ. 219.

το Δαμασκηνό. Παρά ταύτα, κάποια σχέση πρέπει να υπάρχει ανάμεσα σ' αυτούς τους ύμνους και τον αγιοσαββίτη μελωδό. Ιδίως, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε απ' αυτόν να συνέθεσε, μαζί με τα στιχηρά της Οκτώηχου, και τους πρώτους στίχους των ψαλμών, δηλαδή τα κεκραγάρια. Για το σκοπό αυτό είναι πιθανόν να εισηγήθηκε και κάποιο είδος μουσικής σημειογραφίας, όπως θέλει η παράδοση²⁸.

Θα ήταν έξω από το σκοπό αυτής της εργασίας οποιαδήποτε φιλολογική εξέταση της υμνογραφικής παραγωγής του Δαμασκηνού²⁹. Πρέπει όμως να αναφερθούμε εδώ στον τομέα αυτό της έρευνας, γιατί μας εφοδιάζει με συγκεκριμένες και χρήσιμες πληροφορίες. Είναι αξιοσημείωτη, από την άποψη αυτή, η τεχνική του Δαμασκηνού, σύμφωνα με την οποία κατασκευάζει ενότητες τροπαρίων και για τους οκτώ ήχους. Αναλυτικά, συνθέτει στιχηρά, κανόνες και ιδιόμελα. Μέσα στη σημερινή Οκτώηχο σώζονται, βέβαια, ορισμένες σειρές απ' αυτούς τους ύμνους. Η κατά καιρούς όμως ανακατάταξη του υλικού του βιβλίου αυτού, εξαιτίας της διαφοροποίησης των λειτουργικών αναγκών αλλά και της αυθαίρετης πρωτοβουλίας πολλών «μαθήσεως εστερημένων αντιγραφών»³⁰ δημιούργησε μεγάλη σύγχυση. Έτσι, χρειάζεται μεγάλη προσοχή στην αναζήτηση της υμνογραφικής παραγωγής του Δαμασκηνού, που βρίσκεται μέσα στη σημερινή συλλογή της Οκτώηχου³¹. Ένας από τους τρόπους με τους οποίους μπορεί κανείς με ασφάλεια να ανιχνεύσει τους ύμνους αυτούς, είναι η κριτική έρευνα της διατυπώσεως και του περιεχομένου τους. Ο ποιητής μας, με εύστοχες λιτές και ευμνημόνευτες φράσεις, περιστρέφεται, κυρίως γύρω από το σωτηριολογικό γεγονός του θανάτου και της αναστάσεως του Κυρίου και τη δογματική διδασκαλία της Ορθοδόξου Εκκλησίας. Αξιόλογη είναι επίσης μια ομάδα ιδιόμελων στιχηρών και στους οκτώ ήχους, η οποία ολόκληρη βρίσκεται ενσωματωμένη στη νεκρώσιμη ακολουθία για ιερείς. Μερικά από τα τροπάρια της ακολουθίας αυτής βρίσκονται ενσωματωμένα στην Παρακλητική, το Τριώδιο και τους όρθρους των Σαββάτων, ενώ οκτώ της ίδιας ακολουθίας κατά τους οκτώ ήχους βρίσκονται στη συνηθισμένη νεκρώσιμη ακολουθία³². Μια από τις παραπάνω οκτάηχες ενότητες των τροπαρίων του Δαμασκηνού έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Πρόκειται για τα πρώτα θεοτοκία του στίχου, τα οποία παρουσιάζονται ως μία

28. Για το θέμα αυτό βλ. J.-B. Thibaut, «La notation de Saint Jean Damascène ou Hagiopolite», *Izvestija Russkago Archeologičeskago Instituta* III (Sofia 1898). σελ. 138-179. Κ. Ψάχου, μν. έργο, σελ. 36 εξ. Βλ. ακόμη Κ. Ψάχου, «Επιστολιμαία Διατριβή», *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος β', έτος β', αριθ. 11-12 (1906), σελ. 4-6. Εδώ ο Δαμασκηνός θεωρείται ότι διαρρύθμισε και συμπλήρωσε το σύστημα της μουσικής γραφής και τη θεωρία των οκτώ ήχων.

29. Η δυσκολία της έρευνας γύρω από το υμνογραφικό έργο του Δαμασκηνού τονίζεται ιδιαίτερα από τον Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή*, σελ. 161 εξ.

30. Γ. Μπεκατώρου, «Παρακλητική», *ΘΗΕ* 10, σελ. 30. Πρβλ. Κ. Σάθα, *Ιστορικών δοκίμιον*, σελ. ρξη' υποσ. 1.

31. Βλ. κεφ. 5.2.

32. Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή*, σελ. 164.

ενότητα με τα προηγούμενα τους κατ' αλφάβητον στιχηρά. Η ακροστιχίδα των θεοτοκίων είναι: «Ιωάννου Αμὴν»³³.

Ἰδοῦ πεπλήρωται ἡ τοῦ Ἑσαίου πρόρρησις	Ἦχος α΄
Ὡ θαύματος καινοῦ πάντων τῶν πάλαι θαυμάτων	Ἦχος β΄
Ἀσπόρως ἐκ θεοῦ Πνεύματος βουλήσει δέ Πατρός	Ἦχος γ΄
Νεῦσον παρακλήσεσι σὼν ἱκετῶν Πανάμωμε	Ἦχος δ΄
Ναός καί πύλη ὑπάρχεις παλάτιον καὶ θρόνος	Ἦχος πλ. α΄
Ὁ ποιητὴς καὶ λυτρωτὴς μου Πάναγνε Χριστὸς ὁ Κύριος	Ἦχος πλ. β΄
Υπὸ τὴν σὴν Δέσποινα σκέπην πάντες οἱ γηγενεῖς	Ἦχος βαρὺς
Ἀνύμφευτε Παρθένε ἡ τὸν Θεὸν ἀφράστως συλλαβοῦσα σαρκί	Ἦχος πλ. δ΄
Μήτηρ Θεοῦ τοῦ Ὑψίστου σὼν ἱκετῶν παρακλήσεις δέχου	
πανάμωμε	» »
Ἡ πᾶσι χορηγοῦσα καθαρισμόν τῶν πταισμάτων	» »
Νῦν τὰς ἡμῶν ἱκεσίας προσδεχομένη δυσώπει σωθῆναι	
πάντας ἡμᾶς	» »

Οποιαδήποτε αμφιβολία σχετική με τη γνησιότητα των ὕμνων αυτών, μια και η ακροστιχίδα που υπάρχει μπορεί να υποδηλώνει κάποιον ἄλλο μοναχό Ιωάννη, μπορεί να διασκεδαστεί, ὡπως εἴπαμε, με την προσεκτική φιλολογική κριτική. Για την περίπτωση ὅμως των θεοτοκίων ἔχει παρατηρηθεῖ ὅτι μόνο στο Δαμασκηνό μπορεί να αποδοθεῖ η εκφραστική τους δύναμη. Μ' αυτά δηλαδή πρέπει να δίνει ἀπάντηση στις σύγχρονες του κακοδοξίες για το μυστήριο της θείας ενσαρκώσεως, που εἶχαν υιοθετηθεῖ ἀκόμη και ἀπὸ την πολιτεία³⁴.

Ὁ πρῶτος που ἀμφισβήτησε τη σχέση του Δαμασκηνού με την οκταηχία ἦταν ὁ Κ. Σάθας τὸν περασμένο αἰῶνα. Μάλιστα οἱ ἀπόψεις του ἀνάγκασαν τους μετέπειτα συγγραφείς να ἐκφράζονται πάνω στο θέμα αὐτό με ἐπιφυλακτικότητα³⁵. Ὁ παραπάνω ὅμως συγγραφέας, κατ' ἀρχὴν δεν ἀξιοποιεῖ καθόλου τις πληροφορίες τῶν βιογράφων τοῦ Δαμασκηνού. Ἐτσι, ἀφού δε βρίσκει καμιὰ ἀναφορά σ' αὐτούς για τὴν Οκτώηχο, ὁδηγεῖται στο συμπέρασμα, ὕστερα και ἀπὸ ὀρισμένες αὐθαίρετες φιλολογικὲς παρατηρήσεις του, ὅτι ὁ Δαμασκηνός ἀπλῶς ἐπιδιορθώνει «κατὰ τὰς ἀρχὰς τῆς ὑπ' αὐτοῦ ἀναπτυχθείσης σχολαστικῆς θεολογίας τὴν λειτουργικὴν ταύτην βίβλον, εἰσαγαγὼν καὶ ἰδιά τινα ἄσματα» και ὅτι «η νυν γινωσκομένη Οκτώηχος εἶναι ἀθροισμα ὕμνων ποιηθέντων ἐν τῇ

33. Κατὰ τὸν Κ. Σάθα (μν. ἔργο, σελ. ρ η η') τὴν ακροστιχίδα αὐτὴ ἀνακαλύπτει ὁ Κ. Μάμουκας: «Ἐνῶ ἀπορὼν πειστικὸς τινος τεκμηρίου ἀπέκλινον μάλλον εἰς ἀπόρριψιν τῆς παραδόσεως, ὁ πολυμαθὴς φίλος μου Κ. Μάμουκας, τοῦ ὁποῖου τὸ ὄνομα διεγείρει ἐν τῇ καρδίᾳ μου τοσαῦτα σεβασμοῦ καὶ εὐγνωμοσύνης αἰσθήματα, πληροφορηθεὶς τοὺς ἐνδοιασμούς μου ἐπὶ ἄλθεν ἀρωγὸς τῆς περὶ Δαμασκηνὸν παραδόσεως ταύτης». Πρβλ. Π. Τρεμπέλα, *Ἐκλογή*, σελ. 163. Γ. Μπεκατώρου, μν. ἔργο, σελ. 32. Γ. Παπαδοπούλου, μν. ἔργο σελ. 197. L. Tardo, *L' Ottoeco nei mss. melurgici*, Grottaferrata 1955, σελ. XIII.

34. Πρβλ. Κ. Σάθα, μν. ἔργο, σελ. ρ η θ'.

35. Ὁ Κ. Krumbacher (*Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας* II, § 275, σελ. 559) δανεῖζεται τὶς ἀπόψεις τοῦ Κ. Σάθα, ἀναφορικὰ πρὸς τὴν σχέση τοῦ Δαμασκηνού με τὴν Οκτώηχο.

Δ' καί Ε' εκατονταετηρίδι»³⁶. Ο Δαμασκηνός ακόμη σεβάστηκε «τους προ αυτού υπ' άλλων ποιηθέντας Τριαδικούς Κανόνας ως και τα του πατριάρχου Ανατολίου στιχηρά», ενώ ούτε «νέαν ρυθμικήν, πολλῶ δε ἤττον νέους μουσικούς χαρακτήρας εφεύρεν»³⁷. Το λάθος του Κ. Σάθα ξεκινά από τη στιγμή που θεωρεί τη σημερινή Οκτώηχο ως έργο του δ' ή ε' αιώνα, την οποία απλώς επιδιορθώνει ο Δαμασκηνός, εισάγοντας σ' αυτήν μερικούς δικούς του ύμνους.

Η παράδοση όμως δεν αποδίδει στο Δαμασκηνό τη σημερινή Οκτώηχο, η οποία είναι αποτέλεσμα της μακράς εξελίξεως του Τυπικού. Είδαμε άλλωστε ότι ο μελωδός μας εισηγείται μια νέα τεχνική. Γράφει ενότητες τροπαρίων στους οκτώ ήχους πάνω στο ίδιο θέμα³⁸. Έτσι, όπως είδαμε, η διευθέτηση του λειτουργικού κύκλου των οκτώ Κυριακών ή εβδομάδων με την οκτάηχη αναστάσιμη υμνογραφία είναι το χαρακτηριστικό με το οποίο ο Δαμασκηνός δίνει στη συλλογή της Οκτώηχου την τυπική της σφραγίδα³⁹. Οι προηγούμενες συλλογές των ύμνων είχαν πιθανότατα τον περιορισμό να συνθέτονται αποκλειστικά στους οκτώ ήχους. Το αρχαίο Τροπολόγιο ήταν και μια Οκτώηχος. Ανάλογη επίσης συλλογή ήταν και του Σεβήρου. Από το Δαμασκηνό, όμως, επισημοποιείται η νέα τεχνική του κύκλου των οκτώ εβδομάδων, η οποία αλλάζει κυριολεκτικά τη μορφή της συλλογής. Ίσως πιο μπροστά να είχε ξεκινήσει μια ανάλογη προσπάθεια με αφορμή τους λειτουργικούς συμβολισμούς του κύκλου των οκτώ Κυριακών. Αυτό μάλιστα είναι πιο πιθανό, επειδή η λειτουργική πράξη της Εκκλησίας ακολουθεί πάντοτε μια προοδευτική εξέλιξη. Στην περίπτωση τη δική μας, ο Δαμασκηνός ήταν το κατάλληλο πρόσωπο που συγκέντρωνε όλες τις απαραίτητες προϋποθέσεις για τη συστηματοποίηση και την οργάνωση της λειτουργικής παραδόσεως της Εκκλησίας. Αυτό εξάλλου το επέβαλαν λόγοι ιστορικοί και θεολογικοί, ύστερα μάλιστα από τη σκληρή δοκιμασία που δέχθηκε η Εκκλησία από την εικονομαχία. Έτσι, ο μεθοδικός και προικισμένος αγιοσαββίτης συνδέει το όνομά του και με την οκταηχία και με την Οκτώηχο. Ο G. Reese παρατηρεί ότι, αφού ο Δαμασκηνός διέθετε τέτοιες οργανωτικές ικανότητες, δεν αποκλείεται να οφείλεται σ' αυτόν η διαίρεση των ήχων σε δύο τάξεις⁴⁰. Η ρύθμιση αυτή βέβαια ακολουθεί κάποια συμβολική αρχή. Όπως είδαμε, η παλαιότερη μαρτυρία για το λειτουργικό συμβολισμό της ογδότης ημέρας με αφετηρία τη «Νέα Κυριακή» μας δίνεται από το Γρηγόριο Θεολόγο. Οι οκτώ ήχοι, επίσης, ήταν σε χρήση πριν το Δαμασκηνό, αλλά χωρίς την τακτική τους εναλλαγή στα πλαίσια του κύκλου των οκτώ εβδομάδων. Άλλωστε, η χρήση των οκτώ ήχων υπήρχε και σε άλλες παραδόσεις. Στη Ανατολική

36. Κ. Σάθα, μν. έργο, σελ. ρξθ' και σ'.

37. Κ. Σάθα ό.π.

38. Πρβλ. J.-B. Pitra, *Hymnographie*, σελ. 54. Οι ενότητες των τροπαρίων είναι: στιχηρά, ιδιόμελα, κανόνες κ.ά.

39. Βλ. την άποψη του G. Reese (*Music in the Middle Ages*, σελ. 73) στο κεφ. 2.2.

40. G. Reese, ό.π.

Εκκλησία, όμως, η οκταηχία αντιπροσωπεύει ένα ελεγχόμενο σύστημα με χαρακτηριστικά κατάλληλα προσαρμοσμένο στο ευχαριστηριακό ήθος της εν Χριστώ κοινωνίας. Ο Δαμασκηνός, σε τελική ανάλυση, πρέπει να είναι το πρόσωπο εκείνο που αναθεωρεί την παράδοση με την ένταξη και των ήχων και της Οκτώηχου στο λειτουργικό πνεύμα της Ορθοδοξίας.

Έναν αιώνα αργότερα, μετά το Δαμασκηνό, ο Ιωσήφ ο υμνογράφος παρουσιάζει τις δικές του συνθέσεις με τη χαρακτηριστική ακροστιχίδα: «Τῆς Ὁκτώηχου τῆς Νέας θεῖον τέλος, πόνοι δέ Ἰωσήφ»⁴¹. Η μαρτυρία αυτή είναι πολλή σημαντική. Κι αυτό γιατί, αφού η Οκτώηχος του Ιωσήφ είναι η «Νέα», κατά συνέπεια η «Παλαιά» πρέπει να είναι του Δαμασκηνού, της οποίας μιμείται τον κύκλο των οκτώ εβδομάδων με τις ενότητες των τροπαρίων για τους οκτώ ήχους πάνω στο ίδιο θέμα⁴².

41. Βλ. *Παρακλητική, ἥτοι Οκτώηχος ἡ μεγάλη*, Σάββατο του πλ. δ' ήχου, Ρώμη 1885, σελ. 696 και έκδ. Μ. Σαλιβέρου Αθήναι, σελ. 492. Πρβλ. G. Schirò, «Η βυζαντινή λογοτεχνία της Σικελίας και της Κάτω Ιταλίας», *Ελληνικά* 17 (1962), σελ. 177 και Ε. Τωμαδάκη, «Κανόνες της Παρακλητικής», *Λειμών, ΕΕΒΣ ΛΘ'-Μ'* (1972-73), σελ. 253 εξ.

42. Βλ. κεφ. 2.2. Ωστόσο, για την ξεχωριστή θέση του Ιωάννου Δαμασκηνού στο «πάνθεο» των εκκλησιαστικών συνθετών και μελουργών, που δικαιολογεί όχι απλώς μια σημαντική αλλά θεμελιακής φύσεως προσφορά, μας ομιλεί το ιαμβικό ποίημα του Νικηφόρου Καλλίστου Ξανθοπούλου (Βλ. Μουσικοδιδασκάλων Πατριαρχικής Σχολής, *Μουσική βιβλιοθήκη* I, σελ. μθ', W. Christ - M. Paraniakas, *Anthologia graeca*, σελ. XLI, Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή*, σελ. 160 και Α. Φυτράκη, *Η Εκκλησιαστική ημών ποίησης κατά τας κυριωτέρας αυτής φάσεις*, Αθήναι 1957, σελ. 62). Το ποίημα εκφράζει παλαιές παραδόσεις και ομιλεί για το νέο Ορφέα (Πρβλ. Ιωάννου Πατριάρχου Ιεροσολύμων, *Βίος ΑΒ'*, PG 94, 473A και ASS Μάιος II, 729D· «μύθος ελεγχήσεται τα του Ορφέως ανόητα μελωδήματα»). Το έργο του νέου Ορφέα δεν μπορεί να είναι άλλο από τη διαρρύθμιση της οκταηχίας, που αποτελεί τον κεντρικό άξονα της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας.

Οι τα μέλη πλέξαντες ὕμνων ενθέων

ἡ λύρα του πνεύματος Κοσμάς ο Ξένος

Ορφεύς νεαρός ἡ δαμασκόθεν χάρις...

4. ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Η χειρόγραφη παράδοση αποτελεί την κύρια πηγή της μουσικής της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας. Τα γνωστά χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής σώζονται σε μεγάλο αριθμό στις διάφορες βιβλιοθήκες. Οι κώδικες αυτοί περιλαμβάνουν τα συστατικά στοιχεία μιας τέχνης που προκαλεί ακόμη το παγκόσμιο επιστημονικό ενδιαφέρον. Στις πηγές αυτές, που παρουσιάζονται για πρώτη φορά το 1^ο αιώνα, περιλαμβάνονται τα διάφορα λειτουργικά και άλλα εκκλησιαστικά υμνογραφικά κείμενα, μελοποιημένα με το σημειογραφικό σύστημα της Ανατολικής Εκκλησίας, όπως και τα κάθε είδους θεωρητικά εγχειρίδια. Είναι προφανές ότι η χειρόγραφη παράδοση της λειτουργικής μουσικής περιέχει και τις πιο σημαντικές ειδήσεις για το σύστημα των οκτώ ήχων.

Βέβαια, η σημειογραφία αποτελεί την εφαρμογή της οκταηχίας. Με τα διάφορα σύμβολα της μουσικής γραφής που παριστάνουν τη μελωδική κίνηση δίνεται η ηχητική παράσταση του κάθε ήχου, ενώ τα θεωρητικά εγχειρίδια προσφέρουν τους κανόνες και τις τεχνικές προδιαγραφές της σημειογραφίας.

4.1. Μουσική γραφή

Η γραφή της μουσικής της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας, γνωστή ως σημειογραφία ή παρασημαντική, συνδέεται άμεσα με το σύστημα των οκτώ ήχων. Εμφανίζεται στη χειρόγραφη παράδοση το 1^ο αιώνα και αποτελεί μια από τις κυριότερες δυνατότητες έντεχνης μουσικής εκφράσεως της Ανατολικής Εκκλησίας. Η επινόηση της σημειογραφίας οφείλεται καθαρά σε λειτουργικές ανάγκες¹. Έτσι ανοίγει ένα νέο και πολύ σπουδαίο κεφάλαιο στην ιστορία του εκκλησιαστικού μέλους, που αποτελεί ταυτόχρονα ένα γεγονός μεγάλης πολιτιστικής σημασίας, αφού διατηρεί έντονα τη σφραγίδα ενός από τους πιο αξιόλογους πολιτισμούς.

Μέσα από το σύστημα της σημειογραφίας, με τη βοήθεια και των θεωρητικών διατυπώσεων των εγχειριδίων της εκκλησιαστικής μουσικής, μπορεί κανείς

1. Πρβλ. Th. Gérold, *Les Pères de l' Église*, σελ. 180-190 και Ch. Hannick, «Byzantinische Musik», στο *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner* II, έκδ. H. Hunger, München, 1978, σελ. 197. Η σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής διαφέρει από την αρχαία ελληνική που χρησιμοποιούσε τα κεφαλαία γράμματα σε διάφορες θέσεις. Η αρχαία σημειογραφία αποκλείστηκε από τους Πατέρες επειδή ακριβώς συνδεόταν με την ειδωλολατρία.

να παρακολουθήσει ολόκληρη την πορεία της τεχνικής των οκτώ ήχων. Αυτό οφείλεται βέβαια στο γεγονός ότι η οκταηχία είναι η κύρια αιτία που δημιουργεί την κωδικοποίηση ολόκληρης σχεδόν της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας. Η πρώτη συνέπεια, δηλαδή, της οκταηχίας είναι η δημιουργία των διαφόρων μουσικών συλλογών, που αναπτύσσονται παράλληλα και σε απόλυτη σχέση με τις κοινές συλλογές των λειτουργικών βιβλίων. Η ταξινόμηση γίνεται με βάση τον κινητό και ακίνητο εορτολογικό κύκλο, αλλά σε ένα ευρύτερο σχήμα που το διαμορφώνουν οι μουσικές ανάγκες. Η Οκτώηχος, λ.χ., συνυπάρχει με το Μηνολόγιο, το Τριώδιο και Πεντηκοστάριο. Οι ύμνοι όμως χωρίζονται σε δύο χαρακτηριστικές κατηγορίες μελών. Έτσι, από τη μια μεριά είναι τα ιδιόμελα στιχηρά τροπάρια και από την άλλη οι ειρμοί των κανόνων. Και στις δύο περιπτώσεις, οι ύμνοι που παρατίθενται καλύπτουν ολόκληρο το λειτουργικό έτος.

Οι πρώτες συλλογές μελοποιημένων ύμνων είναι το Στιχηράριο και το Ειρμολόγιο. Η εξέλιξη όμως της σημειογραφίας και της εκκλησιαστικής μελοποίησης δημιούργησε και άλλα παρόμοια έργα, όπως είναι: η Ανθολογία, το Αναστασιματάριο, η Παπαδική, το Δοξαστάριο, το Καλοφωνικό Ειρμολόγιο, το Μαθηματάριο, το Ασματικό, το Κοντακάριο, το Κρατηματάριο κ.ά. Πρέπει να σημειωθεί ότι όλα αυτά τα απανθίσματα χρησιμοποιούν τους καθιερωμένους ύμνους των ακολουθιών της λατρείας. Ορισμένες νέες προσθήκες δεν είναι πρωτότυπες δημιουργίες αλλά απομιμήσεις παλαιών συνθέσεων².

4.1.1. Το Στιχηράριο

Το βιβλίο αυτό είναι η παλαιότερη συλλογή στη χειρόγραφη παράδοση. Περιέχει: α) τα στιχηρά ιδιόμελα των ακινήτων εορτών του Μηνολογίου από α' Σεπτεμβρίου μέχρι και λα' Αυγούστου· β) τα στιχηρά ιδιόμελα του Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου· γ) τα στιχηρά ιδιόμελα, τα δογματικά θεοτοκία και τους αναβαθμούς των οκτώ ήχων· δ) τα ια' εωθινά ιδιόμελα δοξαστικά· ε) διάφορα σταυροθεοτοκία. Τα περιεχόμενα του Στιχηραρίου, σε μεταγενέστερες εποχές και συγκεκριμένα από το ιζ' αιώνα και μετά, χωρίζονται σε ορισμένες ενότητες που απαρτίζουν νέες συλλογές. Το παλαιό Στιχηράριο μας παραδίδεται ανώνυμα. Το μελωδικό αυτό υλικό φαίνεται πως επεξεργάζονται αργότερα ο Χρυσάφης και ο Γερμανός Νέων Πατρών³.

Το παλαιότερο χρονολογημένο Στιχηράριο είναι το Leningrand 789 του

2. Οι νεότεροι υμνογράφοι χρησιμοποιούν αποκλειστικά τα παλαιά και καθιερωμένα μουσικοποιητικά πρότυπα.

3. Και οι δύο είναι από τους σπουδαιότερους μουσικούς και συνθέτες και αντιπροσωπεύουν μια περίοδο ακμής της εκκλησιαστικής μελοουργίας.

1106⁴ μ.Χ. Στη χειρόγραφη όμως παράδοση υπάρχουν Στιχηράρια, τα οποία θεωρούνται παλαιότερα. Το Στιχηράριο περιλαμβάνεται στη σειρά *Transcripta* των *MMB*⁵. Στη συνέχεια, θα δοθεί εδώ η μορφή και το περιεχόμενο του Στιχηραρίου από αντιπροσωπευτικές συλλογές της χειρογράφου παραδόσεως⁶.

Ι. Στιχηράριο ι' αιώνα⁷

Χειρόγραφο ΑΓ. Λ 252

α) Ιδιόμελα του Τριωδίου

β) Ιδιόμελα του Πεντηκοσταρίου

Ο κώδικας αυτός είναι ακέφαλος και κολοβός. Η διάταξη των ύμνων από τη Β' ως την Δ' Κυριακή των Νηστειών (f. 1r-7r) είναι η ακόλουθη:

- | | |
|---|--|
| 1) Κυριακή πρωί, | Μωσής τῷ καιρῷ τῆς ἐγκρατείας... ήχος πλ. β' |
| 2) Κυριακή εσπέρας, | Δεῦτε ἐκκαθάρωμεν ἑαυτούς... ήχος πλ. δ' |
| 3) Δευτέρα Β' εβδομάδας πρωί, | Θαυμαστόν ὄπλον... ήχος πλ. α' |
| (Εδώ διασπάται η συνέχεια του κώδικα) | |
| 4) Τετάρτη Γ' εβδομάδας πρωί, | Ἐν τιμῇ ὧν υἰότητα... ήχος β' |
| 5) Τετάρτη Γ' εβδομάδας εσπέρας, | Ἀσώτως διασπείρας... ήχος δ' |
| 6) Πέμπτη Γ' εβδομάδας πρωί, | Τῆς υἰοθεσίας ἐκπεσῶν... ήχος πλ. β' |
| 7) Πέμπτη Γ' εβδομάδας εσπέρας, | Ἡ ἐν τῷ ξύλῳ... ήχος β' ⁸ |
| 8) Παρασκευή Γ' εβδομάδας πρωί, | Τῆς πατρικῆς δωρεᾶς... ήχος πλ. β' |
| 9) Παρασκευή Γ' εβδομάδας εσπέρας, | Ἀσώτου δίκην ἀπέστην... ήχος βαρύς |
| 10) Κυριακή Δ' πρωί, | Τὴν ὑψηλόφρονα γνώμην... ήχος πλ. δ' |
| (Ο κώδικας συνεχίζεται με την παραπάνω διάταξη) | |

ΙΙ. Στιχηράριο ι' αιώνα⁹

Χειρόγραφο ΑΓ. Λ 307

α) Δοξαστικά και ιδιόμελα Τριωδίου

β) Δοξαστικά και ιδιόμελα Πεντηκοσταρίου

4. O. Strung, «Specimina Notationum Antiquiorum», *MMB Série Principale VII*, Copenhagen 1965, σελ. 7.

5. Βλ. E. Wellesz, «Die Hymnen des Sticherarium für September», *MMB Série Transcripta I*, Copenhagen 1936 και H. J. W. Tillyard, «The Hymns of the Sticherarium for November», *MMB Transcripta II*, Copenhagen 1938. Βλ. επίσης C. Höeg, H. J. W. Tillyard, E. Wellesz, «Stichera-rium», *MMB Série Principale (Faccimilés) I*, Copenhagen 1935.

6. Βλ. και τα Στιχηράρια που χρησιμοποιούν οι παραπάνω ερευνητές των *MMB*. Ο E. Wellesz στην πρώτη έκδοση του έργου του, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1949, σελ. 341, παραθέτει κατάλογο των κυριότερων Ειρμολογίων και Στιχηραρίων της χειρογράφου παραδόσεως.

7. Ο E. Wellesz στον κατάλογο του έργου του που αναφέρθηκε στην προηγούμενη υποσ. χρονολογεί το Στιχηράριο μεταξύ θ' και ι' αιώνα. Βλ. και Σπυρίδωνος Λαυριώτου - Σ. Ευστρατιάδου, *Κατάλογος των κωδίκων της Μεγίστης Λαύρας*, τεύχος Β' και Γ', Paris 1925, σελ. 33.

8. Τα έντυπα Τριώδια έχουν, ήχος πλ. β'.

9. Τον κώδικα αυτό χρησιμοποιεί ο O. Strung, «The Antiphons...», σελ. 51. Βλ. και Σ.

- γ) Ανατολικά αναστάσιμα· η Οκτώηχος και τα ια' εωθινά
- δ) Ακολουθία αναπαύσιμος

III. Στιχηράριο ια' αιώνα¹⁰

Χειρόγραφο ΑΓ. Β 1488

- α) Ιδιόμελα του Τριωδίου
- β) Ιδιόμελα του Πεντηκοσταρίου
- γ) Οκτώηχος, f. 178r: στιχηρά αναστάσιμα ανατολικά τῶν η' ἡχων ψαλλόμενα κατά Κυριακὴν κυκλικῶς ὄλον τὸν χρόνον¹¹

IV. Στιχηράριο ιγ' αιώνα

Χειρόγραφο ΑΓ. Β 1489

- α) Στιχηράριο του Τριωδίου
- β) Στιχηράριο του Πεντηκοσταρίου
- γ) Στιχηρά τα ογδοήκοντα

V. Στιχηράριο ιγ' αιώνα

Χειρόγραφο ΑΓ. Β 1491

- α) Ιδιόμελα Μηνολογίου από α' Σεπτεμβρίου μέχρι λα' Αυγούστου
- β) Στιχηράριο Τριωδίου
- γ) Στιχηράριο Πεντηκοσταρίου
- δ) Στιχηρά αναστάσιμα ανατολικά, Ανδρέου Κρήτης
- ε) Στιχηρά αναστάσιμα, Ιωάννου Δαμασκηνού
- ζ) Οι αναβαθμοί, Θεοδώρου Στουδίτου
- η) Στιχηρά δογματικά Θεοτοκία των η' ἡχων, Ιωάννου Δαμασκηνού
- στ) Στιχηρά σταυροθεοτοκία, Λέοντος βασιλέως
- θ) Στιχηρά θεοτοκία, Γερμανού πατριάρχου Κων/πόλεως
- ι) Στιχηρά αναστάσιμα, Ιωάννου μοναχού

VI. Στιχηράριο ιγ' αιώνα (1242)

Χειρόγραφο ΑΓ. Β 1492¹²

- α) Στιχηράριο του Μηνολογίου
- β) Στιχηρά Τεσσαρακοστής
- γ) Στιχηρά Πεντηκοσταρίου

Ευστρατιάδου, *Κατάλογος* (Λαύρας, τεύχος Β' καί Γ'), σελ. 41.

10. Βλ. Σ. Ευστρατιάδου, *Κατάλογος των εν τη Ιερᾷ Μονῇ Βατοπεδίου αποκειμένων κωδίκων*, Paris 1924, σελ. 234. Ο Ο. Struhk, ό.π., χρησιμοποιεί επίσης τον κώδικα αυτό.

11. Ο κώδικας αναφέρεται χαρακτηριστικά στο λειτουργικό κύκλο των οκτώ εβδομάδων.

12. Βλ. Σ. Ευστρατιάδου, ό.π. Ο Ε. Wellesz, *A History*, Oxford 1949¹, σελ. 341, και 1961², σελ. 276, αναφέρεται στον κώδικα αυτό. Ο ίδιος συγγραφέας στις *Transcripta* του Σεπτεμβρίου, ό.π., χρησιμοποιεί τον ίδιο κώδικα.

δ) Ακολουθία Μελετίου Αρχιεπισκόπου Αντιοχείας

VII. Στιχηράριο ιγ' αιώνα (1292)

Χειρόγραφο ΑΓ. Β 1499¹³

- α) Στιχηράριο του Μηνολογίου
- β) Στιχηράριο Τεσσαρακοστής
- γ) Πεντηκοστάριο από την πρώτη και νέα Κυριακή του Θωμά
- δ) Στιχηρά αναστάσιμα ανατολικά ογδοήκοντα οκτώ
- ε) Οι αναβαθμοί
- στ) Στιχηρά αναστάσιμα εωθινά, Λέοντος Δεσπότη τα ια'
- ζ) Στιχηρά προσόμοια της μεγάλης Τεσσαρακοστής, ποίημα Ιωσήφ
- η) Στιχηρά δογματικά θεοτοκία, Ιωάννου μοναχού Δαμασκηνού κατά ήχο

VIII. Στιχηράριο ιε' αιώνα

Χειρόγραφο ΑΓ. Β 1496

- α) Στιχηράριο του Μηνολογίου
- β) Στιχηράριο της Τεσσαρακοστής
- γ) Αρχή του Πεντηκοσταρίου, Κυριακή του Αντίπασχα και του αποστόλου Θωμά
- δ) Στιχηρά αναστάσιμα
- ε) Στιχηρά ιδιόμελα εωθινά τα ια', Λέοντος βασιλέως
- στ) Δογματικά ιδιόμελα, ποίημα Ιωάννου του Δαμασκηνού

IX. Στιχηράριο ιη' αιώνα¹⁴

Χειρόγραφο ΑΓ. Ξ 127

- α) Προθεωρία, σχεδιαγράμματα, ηχήματα των οκτώ ήχων
- β) Αναστάσιμα στιχηρά, κεκραγάρια Χρυσάφου του νέου
- γ) Μικρή ανθολογία χερουβικών, κοινωνικών και δοξολογιών
- δ) Στιχηράριο καλόφωνο του Μηνολογίου, Γερμανού Νέων Πατρών
- ε) Στιχηρά του Τριωδίου, Γερμανού Νέων Πατρών
- στ) Πεντηκοστάριο από την Κυριακή του Θωμά, Γερμανού Νέων Πατρών.

4.1.2. Το Ειρμολόγιο

Το βιβλίο αυτό είναι μία άλλη σπουδαία συλλογή των λειτουργικών ύμνων, από τις πιο παλαιές¹⁵. Η μουσική του, όπως και των κανόνων γενικά, απαρτίζει

13. Βλ. Σ. Ευστρατιάδου, ό.π., σελ. 235 και τα παραπάνω έργα του E. Wellesz.

14. Βλ. Γρ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα Β'*, σελ. 55. Ο κώδικας περιέχει συνθέσεις: Χρυσάφη του Νέου, Γερμανού Νέων Πατρών και Μπαλασίου Ιερέως. Στο f. 395r γράφει: «αρχή συν Θεω αγίω και του Πεντηκοσταρίου, αρχόμενον από την Κυριακήν του Θωμά», ποίημα του αυτού (Γερμανού) Νέων Πατρών.

15. Για το Ειρμολόγιο γενικά βλ. Σ. Ευστρατιάδου, *Ειρμολόγιον, Μνημεία Αγιολογικά* 9,

τη δεύτερη μεγάλη κατηγορία της εκκλησιαστικής μελουργίας, που διακρίνεται για τη σπάνια συνθετική και μορφολογική της κατάστρωση. Εάν υπολογιστεί ότι και στους οκτώ ήχους έχουμε πλήθος από κανόνες, τότε μπορούμε να εκτιμήσουμε το μελωδικό πλούτο και την ποικιλία που χαρακτηρίζουν το είδος αυτό της συνθέσεως. Μόνο στην Οκτώηχο έχουμε $8 \times 9 = 72$ πρωτότυπες δημιουργίες. Για να ψαλούν λοιπόν οι κανόνες έπρεπε να είναι γνωστός ο τρόπος της ψαλμωδίας των ειρμών πάνω στον κάθε έναν από τους οκτώ ήχους. Η ανάγκη για απομνημόνευση και καλύτερη εκτέλεση των μελωδιών οδήγησε στην κωδικοποίηση των ειρμών στο βιβλίο Ειρμολόγιο. Το περιεχόμενό του είναι α) οι ειρμοί των αναστάσιμων κανόνων και β) όλοι οι ειρμοί των δεσποτικών, θεομητορικών εορτών και των Αγίων. Ακόμη περιλαμβάνει τα αυτόμελα τροπάρια που διακρίνονται: σε καθίσματα και στιχηρά για τον κάθε ήχο, σε εξαποστειλάρια, σε αντίφωνα, σε αναβαθμούς και κοντάκια. Το Ειρμολόγιο, όπως και το Στιχηράριο, προκάλεσε το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των μελετητών και περιλαμβάνεται και αυτό στη σειρά *Transcripta* των *MMB*¹⁶. Το βιβλίο αυτό μέχρι τον ιστ' αιώνα διατηρεί κάποια ομοιογένεια. Από κει κι ύστερα διακρίνεται ως συλλογή κάτω από το όνομα συγκεκριμένων μελοποιών, όπως του Θεοφάνους Καρύκη, του Ιωάσαφ του νέου Κουκουζέλη, του ιερέα Μπαλασίου, του Πέτρου Πελοποννησίου και του Πέτρου Βυζαντίου¹⁷. Η μορφή και το περιεχόμενο του Ειρμολογίου σύμφωνα με τη χειρόγραφη παράδοση είναι η ακόλουθη¹⁸.

I. Ειρμολόγιο ι' αιώνα
Χειρόγραφο ΑΓ. Α 249¹⁹

- α) Ακολουθία αναστάσιμος Ιωάννου, ήχος α'
Τέχνη μελουργός σούς άγασθεισα κρότους,
πρώτην νέμει σου τάξιν, ὦ τῆς ἀξίας!
Ἦχος ὁ πρῶτος μουσικῇ κληθεῖς τέχνη

Chennevières-sur-Marne 1932, σελ. α' - ε'. Βλ. επίσης, Ν. Τωμαδάκη, «Ειρμολόγιον», *ΘΗΕ* 5, σελ. 449, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

16. Βλ. Α. Ayoutanti - Μ. Stöhr - C. Höeg, «The Hymns of the Hirmologium» I, *MMB Transcripta* VI, Copenhagen 1952 και Α. Ayoutanti, «The Hymns of the Hirmologium» III, 2, *MMB Transcripta* VIII, Copenhagen 1956. Βλ. επίσης, H.J.W. Tillyard, «Twenty Canons from the Trinity Hirmologium», *MMB Transcripta* IV, Boston 1952. C. Höeg, «Hirmologium Athoum», *MMB Série principale* (Facsimilés) II, Copenhagen 1938. L. Tardo, «Hirmologium Cryptense», *MMB Série Principale* III, Rome 1951. J. Raasted, «Hirmologium Sabbaiticum», *MMB Série Principale* VIII, 1-2, Copenhagen 1968.

17. Οι μουσικοί της περιόδου αυτής στηρίζονται στο παλαιό Ειρμολόγιο, το οποίο επεξεργάζονται και πλουτίζουν. Οι μελετητές των *MMB* δεν ασχολούνται με την περίοδο αυτή.

18. Βλ. E. Wellesz, *A History*, Oxford 1949¹, σελ. 341 και τα χφφ. που χρησιμοποιούν οι παραπάνω μελετητές των *MMB*.

19. Βλ. E. Wellesz, ό.π., Σπυρίδωνος Λαυριώτου - Σ. Ευστρατιάδου, *Κατάλογος* (Λαύρας, τεύχος Β' και Γ'), σελ. 32 και Α. Ayoutanti - Μ. Stöhr, μν. έργο, σελ. XIV. Βλ. επίσης κεφ. 7.2., πίνακα 3.

Πρῶτος παρ' ἡμῶν εὐλογεῖσθω τοῖς λόγοις
 Τά πρῶτα πρῶτε τῶν καλῶν λαχῶν φέρεις
 Πρωτεῖα νίκης πανταχοῦ πάντων ἔχεις²⁰.
 Ωδὴ α', Σοῦ ἡ τροπαιοῦχος δεξιὰ (ακολουθοῦν οι ἄλλες ωδές)

β) Ακολουθία αναστάσιμος, ἦχος β'
 Κἂν δευτέραν εἴληφας ἐν τάξει θέσιν
 ἄλλ' ἤδονῃ πρῶτος σύ τῇ μελιρρύτῳ
 τό σόν μελιχρόν μουσικώτατον μέλος
 ὅστα πιαίνει, καρδίας καθιδύνει
 Κἂν ἦδον ἦχους ἐμμελῶς ἡρμοσμένους
 Σειρήνες ἦδον δευτέρου πάντως μέλη.
 Ωδὴ α' Ἐν βυθῷ κατέστρωσε ποτέ (ακολουθοῦν οι ἄλλες ωδές)

γ) Ακολουθία αναστάσιμος, ἦχος γ'
 Κἂν ἡ τρίτος σύ πλὴν πρὸς ἀνδρικούς τόνους
 πρῶτος σύνεγγυς τυγχάνεις ἡφειμένος
 Ἄκομπος, ἄπλοῦς, ἡδύς, ἀνδρικός τρίτε
 πέφηνας ὄντως τῇ μελιρρύτῳ θέσει
 Ἄπας ποθῶν εὐρυθμον ἦδον μέλος
 ῥῶδων ποθητόν μᾶλλον ἄλλον τόν τρίτον
 Ωδὴ α'. Ὅ τὰ ὕδατα πάλαι νεύματι θεῖῳ (ακολουθοῦν οι ἄλλες ωδές)

δ) Ακολουθία αναστάσιμος, ἦχος δ'
 Πανηγυριστὴς καὶ χορευτὴς ὢν, φέρεις
 τέταρτον εὐχος μουσικωτάτῳ κρίσει
 Σύ τούς χορευτάς δεξιούμενος πλάτει
 φωνῶν βραβεύεις καὶ κρότους ἐν κυμβάλοις
 Σέ τόν τέταρτον ἦχον ὥς εὐφωνίας
 πλήρης χορευτῶν εὐλογοῦσιν τά στίφη
 Ωδὴ α'. Θαλάσσης τό ερυθραῖον πέλαγος (ακολουθοῦν οι ἄλλες ωδές)

ε) Ακολουθία αναστάσιμος, ἦχος πλ. α'
 Ὁρηνφδός ἡ σύ, καὶ φιλοικτίρμων ἄγαν
 ἄλλ' εἰς τὰ πολλὰ καὶ χορεύεις εὐρύθμως

20. Δημοσιεύουμε ἐδῶ τα ἐπιγράμματα, ἐπειδὴ εἶναι ἀρκετὰ παλαιὰ καὶ παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές με ἐκεῖνα τῶν ἐντύπων λειτουργικῶν βιβλίων. Σημειώνουμε ὅτι ἀποφεύγουμε κατὰ τὸ δυνατόν τις ἀνορθογραφίες τοῦ κωδικογράφου. Ἀπὸ τα παλαιὰ ἐπιγράμματα εἶναι καὶ τοῦ χφ. Λέσβου, Λειμῶνος 295, τα ὁποῖα ὅμως εἶναι ἐλλειπή, (βλ. f. 205 ἐξ.). Ωστόσο συμφωνοῦν περισσότερο με τὸ χφ. ΑΓ. Λ 249 καὶ διαφέρουν ἀπὸ ἐκεῖνα τῶν ἐντύπων. Τὸ πρῶτο ἐπίγραμμα τοῦ α' ἤχου εἶναι φθαρμένο στο χφ. καὶ τὸ ἀντικαθιστοῦμε με τὸ γνωστὸ τῶν ἐντύπων. ΓΙΑ τα ἐπιγράμματα γενικά βλ. κεφ. 1.2.

ὃ μουσικόν νοῦς πῶς ἐγνώρισε ξένος
 τίς ἢ παρεκκλίνουσα κλήσις πλαγίων
 πέμπτον σε τάξις ἀλλά πρῶτον ἢ φύσις
 ἔχει τε καί λέγει σε πρῶτε πλαγίων
 Ωδὴ α'. Ἴππον καί αναβάτην εἰς θάλασσαν Ἐρυθράν (ακολουθοῦν οἱ ἄλλες
 ᾠδές)

στ) Ακολουθία αναστάσιμος Ἰωάννου, ἦχος πλ. β'
 Ἐκτος μελωδός ἀλλ' ὑπέρπρωτος πέλεις
 ὁ πλαγίων σύ τῶν μελῶν διαφέρων
 τάς ἡδονάς σύ διπλοσυνθέτους φέρεις
 τόν δεύτερον πως δευτερεύων δεύτερος
 τόν τεττιγός [:] καί μέλιτος ἡδύων
 ἅπας μελωδός μελωδεῖ κατ' ἀξίαν.
 Ωδὴ α'. Ὡς ἐν ἡπείρῳ πεζεύσας ὁ Ἰσραήλ (ακολουθοῦν οἱ ἄλλες ᾠδές)

ζ) Ακολουθία αναστάσιμος Ἰωάννου, ἦχος βαρύς
 Ὀπλιτικῆς φάλαγγος ἴδιον μέλος
 ὁ τήν βάρους σύ κλήσιν εἰληφώς φέρεις
 τόν βαρύν ἦχον ὡς ἐπώνυμον βάρους
 ὁ τοὺς λογισμούς ἐν βοαῖς μισῶν, φίλει
 ἀνδρῶδες ἄσμα δευτερότριτε βρέμεις
 μή ποικίλης δ' ὦν τοὺς ἀπλοὺς ἔχεις φίλους
 Ωδὴ α'. Νεύσει σου πρὸς γεῶδη ἀντιτυπίαν μετήχθη (ακολουθοῦν οἱ ἄλλες
 ᾠδές)

η) Ακολουθία αναστάσιμος, ἦχος πλ. δ'
 Ἦχων σφραγίς, Τέταρτε σύ τῶν πλαγίων
 ἐπεὶ περ αὐτός πᾶν καλόν μέλος φέρεις
 ἀνευρύνεις σύ τοὺς κρότους τῶν ἁσμάτων
 ἦχων κορωνίς ὡς ὑπάρχεις καί μέλος
 ὡς ἄκρον ἐν φθόγγοις τε καί φωνῶν τάσει
 ἀρχὴν τέθηκε νοῦς σοφῶν τε καί τέλος
 Ωδὴ α'. Ἀρματηλάτην Φαραῶ ἐβύθισε (ακολουθοῦν οἱ ἄλλες ᾠδές)

II. Εἰρμολόγιο θ' ἢ ι' αἰῶνα

Χειρόγραφο ΑΓ. Α 152²¹

- α) Οἱ εἰρμοὶ τῶν κανόνων τῆς Οκτωήχου
- β) Διάφοροι ἄλλοι εἰρμοὶ

21. Σπυρίδωνος Λαυριώτου - Σ. Ευστρατιάδου, *Κατάλογος* (Λαύρας, τεύχος Β' και Γ'), σελ. 16. Βλ. επίσης E. Wellesz, *A History*, Oxford 1949¹, σελ. 341, και 1961², σελ. 264, καθώς και τον πρόλογο του C. Höeg στο ἔργο, «The Hymns of the Hirmologium», I, *MMB Transcripts* VI, σελ. XIV, της A. Ayoutanti και M. Stöhr.

III. Ειρμολόγιο ιβ' αιώνα

Χειρόγραφο ΑΓ. Ι 470²²

- α) Οι ειρμοί των κανόνων της Οκτωήχου
- β) Οι ειρμοί των κανόνων του εορτολογίου

IV. Ειρμολόγιο ιβ' αιώνα

Χειρόγραφο Coislin 220²³

- α) Οι ειρμοί των κανόνων της Οκτωήχου
- β) Οι ειρμοί των κανόνων του εορτολογίου
- γ) Στιχηρά και προσόμοια της Μ. Τεσσαρακοστής

V. Ειρμολόγιο ιγ' αιώνα

Χειρόγραφο ΑΓ. Β 1531²⁴

Οι ειρμοί των κανόνων γ' – πλ. β' ήχου

VI. Ειρμολόγιο ιγ' αιώνα

Χειρόγραφο ΑΓ. Β 1532²⁵

Οι ειρμοί των κανόνων α' – πλ. β' ήχου

VII. Ειρμολόγιο ιδ' αιώνα

Χειρόγραφο ΑΓ. Δ 95²⁶

- α) Οι ειρμοί των κανόνων της Οκτωήχου
- β) Οι ειρμοί των κανόνων του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου
- γ) Οι ειρμοί των κανόνων των εορτών του Μηνολογίου

22. Σ. Λάμπρου, *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους ελληνικών κωδίκων* Β', Κανταβριγία 1900, σελ. 150. Βλ. ακόμη τον πρόλογο του C. Höeg στο παραπάνω έργο των *MMB* σελ. XIII και E. Wellesz, *A History*, Oxford 1949¹, σελ. 341. Ο E. Wellesz χρησιμοποιεί τις μεταγραφές του έργου, «The Hymnes of Hirmologium», ό.π., από τον κώδικα αυτό. Ο ίδιος κώδικας περιλαμβάνεται στη σειρά *Facsimilés* II, στο μν. έργο του C. Höeg, «Hirmologium Athoum».

23. Βλ. A. Gastoué, *Introduction à la paléographie musicale byzantine, Catalogue des mss. de musique byzantine*, Paris 1907, σελ. 89. Ο κώδικας εξετάζεται ιδιαίτερα από τους ερευνητές των *MMB*. Ο Tillyard δίνει το όνομα Coislin στη χαρακτηριστική αυτή αρχαϊκή μορφή της σημειογραφίας. Βλ. περισσότερα στον E. Wellesz, *A History*, Oxford 1961², σελ. 275. Εξάλλου ο Σ. Ευστρατιάδης, χρησιμοποιεί τον περίφημο αυτόν κώδικα για το Ειρμολόγιό του.

24. Βλ. Σ. Ευστρατιάδου, *Κατάλογος* (Βατοπεδίου), σελ. 239. Επίσης βλ. τα έργα: «The Hymnes of the Hirmologium» I, *Transcripta* VI, σελ. XVI και E. Wellesz, *A History*, Oxford 1949¹, σελ. 341.

25. Βλ. Ό.π.

26. Βλ. Γρ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα Β'*, σελ. 687.

VIII. Ερμολόγιο ιζ' αιώνα (1610)

Χειρόγραφο ΑΓ. Ξ 159²⁷

Καλλωπισμός Θεοφάνους Καρύκη

- α) Οι ειρμοί των κανόνων της Οκτώηχου
- β) Οι ειρμοί των δεσποτικών εορτών και της Θεοτόκου
- γ) Προσόμοια των οκτώ ήχων
- δ) Καθίσματα
- ε) Εξαποστειλάρια

IX. Ερμολόγιο ιζ' αιώνα (1687)

Χειρόγραφο Λέσβου, Λειμώνος 252²⁸

(Μπαλασίου ιερέως)

- α) Ήχος α': Οι ειρμοί Οκτώηχου, Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Χριστουγέννων (δύο), Πάσχα και Εισοδίων
- β) Ήχος β': Οι ειρμοί Οκτώηχου, Θεοφανείων (δύο) και Γενεσίου της Θεοτόκου
- γ) Ήχος γ': Οι ειρμοί Οκτώηχου και Υπαπαντής
- δ) Ήχος δ': Οι ειρμοί Οκτώηχου, Ευαγγελισμού, Βαΐων, Πεντηκοστής, Μεταμορφώσεως, Γενεσίου του Προδρόμου και των Αγίων Αποστόλων
- ε) Ήχος πλ. α': Οι ειρμοί Οκτώηχου και Αναλήψεως
- στ) Ήχος πλ. β': Οι ειρμοί Οκτώηχου και Μεγάλου Κανόνα
- ζ) Ήχος βαρύς: Οι ειρμοί Οκτώηχου και Πεντηκοστής
- η) Ήχος πλ. δ': Οι ειρμοί Οκτώηχου, Μεσοπεντηκοστής και Σταυρού
- θ) Διάφοροι καλοφωνικοί ειρμοί και στιχηρά

X. Ερμολόγιο ιη' αιώνα

Χειρόγραφο Λέσβου, Λειμώνος 246²⁹

Πέτρου Πελοποννησίου

- α) Ήχος α': Καταβασίες Κοιμήσεως Θεοτόκου, Χριστουγέννων (δύο)

27. Βλ. Γρ. Στάθη, ό.π., σελ. 123. Για το Θεοφάνη Καρύκη βλ. Μ. Χατζηγιακουμή, *Μουσικά χειρόγραφα τουρκοκρατίας (1453-1832)* I, Αθήναι 1975, σελ. 307 εξ. Το χειρόγραφο αυτό με τους «καλλωπισμούς» διαφοροποιείται από το παλαιό Ερμολόγιο.

28. Βλ. Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, *Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη, του εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου, Παράρτημα*, τόμ. ΙΖ' (1886), σελ. 119. Μ. Χατζηγιακουμή, μν. έργο, σελ. 92. Στο χειρόγραφο, από ένδειξη στο f. 66ν, («του αυτού κυρ Μπαλασίου») εικάζεται ότι και οι προηγούμενοι ειρμοί είναι του ίδιου συνθέτη. Ο Μπαλάσιος μετά τον Καρύκη πραγματοποιεί κι αυτός καλλωπισμό στο Ερμολόγιο. Από τους κώδικες με το Ερμολόγιο του Μπαλασίου σημειώνουμε τον ΑΓ. Ξπ 292 καταλογογραφημένο από το Γρ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα Α'*, σελ. 66 και τον ΑΓ. Ι 1021, ιδιόγραφο του Μπαλασίου, καταλογογραφημένο από το Σ. Λάμπρο, μν. έργο, τόμ. Β', σελ. 246.

29. Βλ. Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, ό.π., σελ. 117 και Μ. Χατζηγιακουμή, ό.π., σελ. 170.

- Σταυροπροσκυνήσεως, Αναστάσεως και Κυριακής του Θωμά
- β) Ήχος β': Καταβασίες Θεοφανείων (δύο)
- γ) Ήχος γ': Καταβασίες Υπαπαντής
- δ) Ήχος δ': Καταβασίες Ευαγγελισμού, Βαΐων, Μεταμορφώσεως και Πεντηκοστής
- ε) Ήχος πλ. α': Καταβασίες Αναλήψεως
- στ) Ήχος βαρύς: Καταβασίες Πεντηκοστής
- ζ) Ήχος πλ. δ': Καταβασίες Υψώσεως του Σταυρού
- η) Ειρμοί και τροπάρια Μ. Εβδομάδας
- θ) Προσόμοια ειρμολογικά κατ' ήχον
- ι) Αναστάσιμα καθίσματα
- ια) Τό προσταχθέν..., Τῇ Ὑπερμάχῳ..., Ἀλληλούϊα, Ἰδού ὁ Νυμφίος, Ὅτε οἱ ἐνδοξοὶ μαθηταί
- ιβ) Εξαποστειλάρια, τιμωτέρες κατ' ήχον
- ιγ) Κύριε ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις, Θεαρχίῳ νεύματι (οκτάηχο). Ἀξιὸν ἐστίν, ήχος πλ. β', Ἀλληλουάριο στο Ἰδού ὁ Νυμφίος
- ιδ) Καλοφωνικοί ειρμοί στους οκτώ ήχους: Ἀρσενίου Ἱερομονάχου, Γερμανοῦ Νέων Πατρών, Μπαλασίου ιερέως, Δημητρίου δομεστίχου, Πέτρου Μπερεκέτη, Παναγιώτου Χαλάτζογλου, Δαμιανού, Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, Μελετίου Σιναΐτου, Δανιήλ, Γούτα Θεσσαλονικέως και Ἀθανασίου Πατριάρχου.

Η σημειογραφία με την οποία καταγράφονται οι παραπάνω μελωδίες περνά από ορισμένα εξελικτικά στάδια³⁰. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι μελωδίες αντιπροσωπεύουν μια ζωντανή λειτουργική παράδοση. Εκτός απ' αυτό, όμως, οι μελισματικοί εμπλουτισμοί, οι επεξεργασίες και οι «καλλωπισμοί» των μελωδιών έχουν ως αποτέλεσμα, μαζί με το υλικό των παραπάνω συλλογών, να δημιουργηθούν, όπως άλλωστε είδαμε, ποικίλες άλλες. Εδώ προστίθενται και οι ύμνοι της θείας λειτουργίας, που προσφέρονται ιδιαίτερα για μια πιο ελεύθερη μελωδική επένδυση. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε ολόκληρη αυτή την πορεία της λειτουργικής μελωδίας, το οκτάηχο σύστημα είναι ο ρυθμιστής όλων των καταστάσεων. Έτσι, η σημειογραφία μας δίνει ακριβείς πληροφορίες για το ζήτημα των οκτώ ήχων.

Στην αρχή κάθε μελοποιημένου ύμνου, η σημειογραφία τοποθετεί ορισμένα σύμβολα που είναι τα δηλωτικά σημεία κάθε ήχου. Τα ενδιαφέροντα αυτά σημάδια ονομάζονται *μαρτυρίες*. Κάθε ήχος, ακόμη, διαθέτει ένα πολύ μικρό μελωδικό προανάκρουσμα, που είναι προορισμένο να προετοιμάσει την ψαλμωδία. Τα μελωδήματα αυτά, εξίσου σημαντικά με τις μαρτυρίες, είναι τα ηχήματα

30. Για τις φάσεις της σημειογραφίας βλ. αντιπροσωπευτικά: E. Wellesz, *A History*, Oxford 1961², σελ. 261 εξ. Γρ. Στάθη, «Η βυζαντινή μουσική στη λατρεία και την επιστήμη», *Βυ* 4 (1972), σελ. 413. Του ίδιου, *Τα χειρόγραφα Α'*, σελ. μγ' εξ. Α. Αλυγιάκη, *Θέματα εκκλησιαστικής μουσικής*, Θεσσαλονίκη 1978, σελ. 93 εξ. Του ίδιου, «Βυζαντινή Μουσική», *Ελλάδα, Ιστορία Πολιτισμός*, τόμ. 4, Το Βυζάντιο, εκδ. Μαλλιάρης - Παιδεία, 1981, σελ. 264 εξ.

με επιμέρους κατηγορίες τα ενηχήματα και τα επηχήματα. Οι πρώτοι ερευνητές που επιχειρούν να ερευνήσουν τον τομέα αυτό της σημειογραφίας είναι οι H.Gaisser, A.Gastoué, J.-B.Thibaut και H.Riemann³¹. Η λύση όμως του προβλήματος των μαρτυριών αποδίδεται στον H.J.W. Tillyard, ο οποίος πρώτος υποδεικνύει τη σημασία τους³². Ο O.Struhg μας παρουσιάζει την πρώτη συστηματική έρευνα πάνω σ' αυτό το θέμα³³. Τελευταία, η λαμπρή εργασία του J. Raasted, με εκτεταμένες συγκριτικές έρευνες πάνω στη χειρόγραφη παράδοση, καλύπτει ολόκληρο το ζήτημα των κάθε είδους μαρτυριών και ενηχημάτων των οκτώ ήχων³⁴.

Οι μαρτυρίες των ήχων χρησιμοποιούνται όχι μόνο στην αρχή κάθε ύμνου, αλλά και ενδιάμεσα για να ελέγχεται η ορθότητα της μελωδίας³⁵. Αποτελούνται από την ελληνική αλφαβητική αρίθμηση, που με το α,β,γ,δ, προσδιορίζει τους αυθεντικούς ή κύριους ήχους και τους πλάγιους, σε συνδυασμό με άλλα σύμβολα δανεισμένα από το μουσικό σύστημα³⁶. Σύμφωνα με τη θεωρία της ελληνικής μουσικής οι τέσσερις κύριοι και οξείς ήχοι, δηλαδή ο δώριος, ο λύδιος, ο φρύγιος και ο μιξολύδιος, όπως ο πρώτος, ο δεύτερος, ο τρίτος και ο τέταρτος της λειτουργικής μουσικής, παράγονται από το τετράχορδο των υπερβολαίων. Από τις μαρτυρίες του τετραχόρδου αυτού έχουμε τις αρκτικές και βάσιμες μαρτυρίες των κυρίων και οξέων ήχων, πάνω στις οποίες τοποθετείται η υψηλή $\text{L} \left(\overset{\text{b}}{\underset{\cdot}{\text{g}}} - \overset{\text{b}}{\underset{\cdot}{\text{d}}}, \overset{\text{b}}{\underset{\cdot}{\text{q}}}, \overset{\text{b}}{\underset{\cdot}{\text{a}}} \right)$ που δηλώνει το τέσσερα³⁷. Από τις αρκτικές μαρτυρίες των

31. E. Wellesz, *A History*, Oxford 1961², σελ. 301.

32. H.J.W. Tillyard, «Signatures and Cadences of the Byzantine Modes», *ABSA XXVI* (1923-25), σελ. 78-87 και «Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation», *MMB Série Supsidia I*, Copenhagen 1935. Ο E. Wellesz, ό.π., αποδίδει στον H.J.W. Tillyard τη διασάφηση του θέματος. Λίγα πληροφοριακά στοιχεία για τα ηχήματα βλ. H. J. W. Tillyard, «Signatures...», σελ. 85.

33. O. Strung, «The Tonal System of Byzantine Music», *MQ XXVIII* (1942), σελ. 190-204 και «Intonations and Signatures of the Byzantine Modes», *MQ XXXI* (1945) σελ. 339-55.

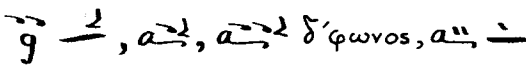
34. J. Raasted, «Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts», *MMB Série Supsidia VII*, Copenhagen 1966. Ο J. Raasted και M. Velimirovič, από τους ερευνητές των *MMB*, φαίνονται διαλεκτικοί στα θέματα της μουσικής έρευνας και προσεγγίζουν περισσότερο τους Έλληνες ερευνητές.

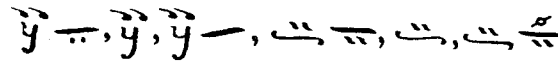
35. Βλ. H.J.W. Tillyard, «Handbook...», σελ. 32. Ο συγγραφέας αυτός πιστεύει πως οι ενδιάμεσες μαρτυρίες τοποθετήθηκαν από μεταγενέστερο χέρι. Για τις μαρτυρίες των ήχων βλ. και D. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Θεσσαλονίκη 1974, σελ. 287 εξ.

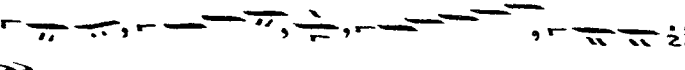
36. O. Strung, «The Tonal System...», σελ. 191, και του ίδιου, «Intonations...» σελ. 340. Τα σύμβολα των μαρτυριών χρειάζονται ιδιαίτερη προσοχή. Στον α' ήχο λ.χ. υπάρχει ως μαρτυρία ένα στυλιζαρισμένο άλφα. Πάνω του φέρει δύο άγκυστρα και μια υψηλή με οξεία (ανιούσα πέμπτη). Τα άγκυστρα, κατά τον H.J.W. Tillyard (*Handbook...*, σελ. 32), είναι λείψανο από μικρό ημικύκλιο που χρησιμοποιείται σε παλαιότερα χειρόγραφα και προϋποθέτει ότι το γράμμα άλφα έχει αριθμητική αξία. Έτσι δεν πρόκειται για διπλές αποστρόφους.

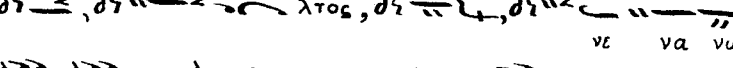
37. K. Φιλοξένους, *Λεξικόν*, σελ. 145 και B. Στεφανίδου, «Σχεδιάσμα...» σελ. 234, όπου

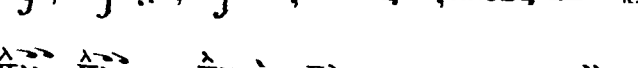
κυρίων ήχων δημιουργούνται και οι υπόλοιπες των πλαγίων, των μέσων και παραμέσων ήχων. Με τον τρόπο αυτό, η σημειογραφία καταγράφει τη μελωδία, η οποία κινείται μέσα σε καθορισμένα πλαίσια δύο τετραχόρδων. Οι οκτώ ήχοι, κατά συνέπεια, χρησιμοποιούν τη σειρά των τόνων αυτών, οι οποίοι αντιπροσωπεύονται με τα χαρακτηριστικά σύμβολα και σημεία των μαρτυριών³⁸. Η σημειογραφική παράστασή τους, κατά τη χειρόγραφη παράδοση, είναι η ακόλουθη:


Ήχος α'  κ.τ.λ.

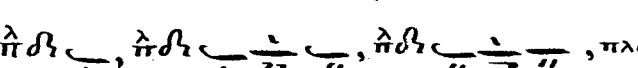
» β'  κ.τ.λ.

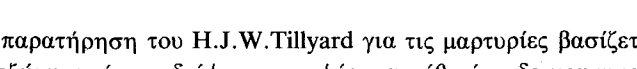
» γ'  κ.τ.λ.

» δ'  λτος, νε να νω.

» πλ. α'  κ.τ.λ.

» πλ. β'  κ.τ.λ.

» βαρύς  κ.τ.λ.

» πλ. δ'  κ.τ.λ.

Η βασική παρατήρηση του H.J.W. Tillyard για τις μαρτυρίες βασίζεται στην εμπειρική του εξήγηση ότι οι διάφορες μορφές για κάθε ήχο δε χρησιμοποιούνταν χωρίς καμιά διάκριση, όπως πιστευόταν παλαιότερα, αλλά στην πραγματικότητα αντιπροσώπευαν διαφορετικούς τόνους ενάρξεως της μελωδίας⁴⁰. Αυτή η σημαντική ανακάλυψη, αφού επαληθεύτηκε με συγκριτικές έρευνες, οδήγησε στην πληρέστερη κατανόηση του συστήματος των οκτώ ήχων. Ωστόσο, οι

εξηγείται η σημασία του Δ⁴ στην κατά φύση διαίρεση του μονοχόρδου.

38. Περισσότερα για το τονικό σύστημα βλ. O. Strung, «The Tonal system...».

39. Πίνακες με τις μαρτυρίες δημοσιεύουν ο H.J.W. Tillyard, «Hondbook...», σελ. 33 και «Signatures...», σελ. 82, ο E. Wellesz, *A History*, Oxford 1961², σελ. 302, και ο J. Raasted, «Intonation Formulas...», σελ. 8 και 122 εξ. Ο Γρ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Α'*, σελ. οζ' και *Τα Χειρόγραφα Β'*, σελ. κβ', δημοσιεύει συγκεντρωτικά τις μαρτυρίες των οκτώ ήχων της μεταβυζαντινής κυρίως περιόδου. Από τους παλαιούς ερευνητές ο H. Gaisser, *Le système Mysical*, σελ. 55, μας δίνει ένα σπουδαίο πίνακα με γραφικές παραστάσεις και συγκρίσεις των μαρτυριών.

40. O. Strung, «Intonations...», σελ. 340, υποσ. 5.

έρευνες του O. Strung, συμπληρωμένες αργότερα από τον J. Raasted, αναζητούν μεθοδικότερη λύση του πολύπλοκου συστήματος των μαρτυριών. Οι δύο αυτοί μουσικολόγοι, αφού εξετάζουν διεξοδικά τα θεωρητικά εγχειρίδια της βυζαντινής μουσικής, δίνουν ιδιαίτερη προσοχή στις πρακτικές απεικονίσεις και τη χρήση «τῶν κατ' ἦχον ἡχημάτων»⁴¹.

Κάτω από την επικεφαλίδα «ἀρχή τῶν κατ' ἦχον ἡχημάτων» ή «ἀρχή τῶν κατ' ἦχον ἡχημάτων καὶ νενανισμάτων»⁴², οι Παπαδικές και οι προθεωρίες των χειρογράφων ταξινομούν τα ηχήματα των ἡχων. Το ἡχημα και τα παράγωγά του *ενήχημα*, *επήχημα* ή *απήχημα*, χαρακτηρίζουν τα ἄσημα *α*, *να*, *νε*, *νεε*, *νες* και *αγια*, που με μια μικρή μελωδία συμπλέκονται με την πρώτη γραμμή δύο κυρίως τροπαρίων του Στιχηραρίου, για να χρησιμεύσουν ως εισαγωγή στον κάθε ἦχο⁴³. Συνήθως χρησιμοποιούνται οι πρώτες λέξεις των ια' εωθινών μαζί με ορισμένα δοξαστικά του Μηνολογίου. Όταν ένας ἦχος συνοδεύεται από αρκετά παραδείγματα, το ἡχημα παίρνει διαφορετικές καταλήξεις και οδηγεί στην πρώτη γραμμή μελωδιών που αντιπροσωπεύουν διαφορετικά κομμάτια⁴⁴. Έτσι, οι ὅροι που δόθηκαν παραπάνω αντιπροσωπεύουν, ο καθένας, ένα τμήμα από τους τυποποιημένους μελωδικούς προλόγους, που προετοιμάζουν τη χαρακτηριστική μελωδία του κάθε ἡχου: «ἐνηχήματα μὲν εἰσὶν αἱ τῶν ἡχων ἐπιβολαί· ἐπηχήματα δὲ ἢ προσθήκη τοῦ ἐνηχήματος, καὶ κατιούσα καὶ συναρμοζομένη, τῷ φθόγγῳ τοῦ μέλλοντος, προενεχθῆνα[ι εἰς ψ]αλμῳδίαν· ὥς ὅταν μετὰ τὸ ἐνήχημα λέ[γεται] ναὶ λέγε καὶ ναὶ ἅγιε νανά καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια»⁴⁵. Το χωρίο αυτό κατά τον J. Raasted δεν είναι εντελώς σαφές⁴⁶. Πράγματι, η φιλολογική ανάλυση των παραπάνω ὀρων παρουσιάζει δυσκολίες, αν ληφθούν υπόψη ὅσα αναφέρουν γι' αυτούς οι θεωρητικές διατριβές⁴⁷. Η δυσκολία ὅμως αυτή είναι εύκολο να ξεπεραστεί, αν δοθεί προσοχή σε μια πληροφορία της χειρογράφου παραδόσεως. Σε εγχειρίδιο που αποδίδεται στον Ιωάννη το Δαμασκηνό υπάρχει η ακόλουθη επικεφαλίδα: «Ἀρχή σύν Θεῷ ἀγίῳ τῶν μικρῶν ἡχημάτων, ἡγουν τοῦ θεμελίου τῶν ὀκτώ ἡχων»⁴⁸. Συγκεντρώνονται, λοιπόν, ἐδῶ ὅλες οι μελωδίες των ασήμων ανανές νεανές κ.τ.λ., χωρίς τα αρκτικά τμήματα του Στιχηραρίου. Κατά συνέπεια, τα ἄσημα μαζί με το Στιχηράριο πρέπει να είναι τα μεγάλα ηχήματα. Σ' αυτά βρίσκονται και τα επηχήματα, που είναι οι προσθήκες του ἐνηχήματος, δηλαδή η επανάληψη του ίδιου ή ἄλλου ἐνηχήματος συνδεδεμένου με το Στιχηρό: «ἀλλ'

41. Βλ. O. Strung, ὁ.π., σελ. 341 και J. Raasted, «Intonation Formulas...», σελ. 39 εξ.

42. Ο ὅρος «νενανίσματα» είναι σπάνιος. Βλ. κεφ. 7.2., πίνακα 22.

43. Ο J. Raasted, ὁ.π., σελ. 42, δίνει μια ολοκληρωμένη εξήγηση των ὀρων.

44. Βλ. O. Strung, «Intonations...», σελ. 342.

45. Χφ. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 226ν.

46. «Intonation Formulas...», σελ. 43.

47. Βλ. Τα χφφ. Vatic. Gr. 872 και ΑΓ. Λ 1656, ἐκδ. L. Tardo, *L' antica*, σελ. 872 και 215-218.

48. Βλ. ΑΓ. Κ 461, f. 114r και ΜΠΤ 332, f. 21r. Για πανομοιότυπα των μικρῶν ηχημάτων βλ. κεφ. 7.2., πίνακες 6-8.

ἐάν μεθ' ὧν ἐνηχήσης πλαγιοδεύτερον ἐπάγης ἐπήχημα του νενανῶ μέσος δευτέρως ψάλλεται»⁴⁹.

Οι μαρτυρίες και τα ἐνηχήματα της σημειογραφίας μας δίνουν πολύ σημαντικές πληροφορίες για τους οκτώ ήχους. Η πρακτική βέβαια σημασία των μελωδικών αυτών προλόγων ήταν να βοηθήσει τον ψάλτη να βρεί τον ήχο. Η εκτέλεσή τους ίσως να γινόταν κάτω από μια απαλή εκφώνηση ακόμη και μέσα στη λατρεία⁵⁰. Φαίνεται όμως ότι περισσότερο χρησίμευαν για εκπαιδευτικούς σκοπούς⁵¹. Η χρήση των ἐνηχημάτων, πάντως, πριν από τον κύριο ύμνο της ακολουθίας πρέπει να ήταν συνηθισμένο φαινόμενο. Για το θέμα αυτό ομιλεί διεξοδικά ο Μ. Βρυένιος⁵². Ακόμη, τέτοιου είδους εκτελέσεις αναφέρει η πράξη των αυτοκρατορικών τελετών, όπως περιγράφεται από τον Κωνσταντίνο τον Πορφυρογέννητο⁵³. Εδώ οι «κράκται» και ο λαός ψάλλουν σύμφωνα με το οκτάηχο σύστημα⁵⁴. Ορισμένες φορές χρησιμοποιούν τα ἐνηχήματα που ονομάζονται «ἰχάδια», όπως το *ανανά*, το *νανά*, το *νανά* και το *άγια*. Μετά την ψαλμώδηση των ἀσῆμων αυτών ακολουθούσε στίχος ή στίχοι κάποιου τροπαρίου που προφανώς συνέχιζε τον ίδιο ήχο⁵⁵. Το τελευταίο από τα παραπάνω ἐνηχήματα διατηρείται ακόμη και σήμερα στη λειτουργική πράξη⁵⁶.

Παρά τη σύντομη ετυμολογία που μας παρέχουν τα βυζαντινά θεωρητικά εγχειρίδια για τους ἀσημους συλλαβικούς τύπους των ἐνηχημάτων, οι ερευνητές

49. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 223v.

50. Βλ. H.J.W. Tillyard, «Handbook...», σελ. 30.

51. Βλ. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 216v. «δεῖ δέ ἐν τῷ μέλλειν ἡμᾶς ψάλλειν ἢ διδάσκειν ἄρχεσθαι μετὰ ἐνηχήματος».

52. Βλ. το ἔργο του, *Ἀρμονικά* III, 5, ἐκδ. J. Wallis, σελ. 485 εξ. και G.H. Jonker, σελ. 320, 17. «... ἐχόμενον ἂν εἶη διελθεῖν καί περὶ τῆς καλουμένης αὐτῶν προλήψεως τε καί προκρούσεως, ἥτοι τοῦ κοινῶς καλουμένου ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἐνηχήματος, ὅθεν τε εἰκός αὐτὴν ἄρχεσθαι καὶ πῆ γε καταλήγειν».

53. Βλ. Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου, *Ἐκθεσις τῆς βασιλείου τάξεως*, ἐκδ. A. Vogt, τόμ. II.

54. Στο ἔργο του Πορφυρογεννήτου αναφέρονται οι ήχοι της οκταηχίας εκτός από τον β' και πλ. β'. Όπως είδαμε ο δ' ήχος αναφέρεται ως χορευτικός. Άλλα τροπάρια ονομάζονται απελατικά, ό.π., τόμ. I, σελ. 36 και τόμ. II, σελ. 127.

55. Βλ. σχετικά, ό.π., τόμ. II, σελ. 91, 125, 128 και 130. Ο J. Raasted, «Intonation Formulas...», σελ. 79, παραθέτει τους στίχους συγκεντρωτικά. Ωστόσο, παρατηρήσαμε στο ἔργο του Πορφυρογεννήτου ότι η λέξη ήχος ακολουθεί μόνο τα παρακάτω ἰχάδια:

ήχος	ἰχάδην	στίχος	ό.π., σελ.
πλ. δ'	άγια	Ἄνδρίζεται ἡ πόλις...	91
δ'	ανανά	Δοξάζομέν σε Χριστέ...	130
πλ. δ'	νανά	Ὅλος ὁ πόθος τῶν Ρωμαίων...	130

Ο Raasted ακόμη, σελ. 77 εξ., δίνει μια σημαντική ανάλυση των ὀρων που εξετάζουμε εδώ στα διάφορα κείμενα (Τυπικά κ.τ.λ.), τα οποία αναφέρονται στον τρόπο εκτέλεσεως των μουσικών προλόγων.

56. Το *άγια* ακολουθεί τις στιχηρικές και παπαδικές μελωδίες, όπως δοξολογίες, χερουβικά, κοινωνικά κ.τ.λ.

επιμένουν σε περαιτέρω εξηγήσεις⁵⁷. Πέρα από το θέμα αυτό η πρακτική σημασία των ηχημάτων δεν περιορίζεται αποκλειστικά και μόνο στον εντοπισμό του ήχου με τον οποίο πρέπει να εκτελεστεί η ψαλμωδία. Οι μουσικοί αυτοί πρόλογοι είναι στενά συνδεδεμένοι με την τεχνική και τη δόμηση των ήχων. Σύμφωνα με τα θεωρητικά εγχειρίδια οι ήχοι «πολλήν κοινωνίαν ἔχουσι πρὸς ἀλλήλους»⁵⁸. Ακόμη, η σχέση τους με τους φθόγγους είναι ποιοτική και όχι αριθμητική, «καθὼς ἴσασιν οἱ τὰ τῶν μουσικῶν χορδῶν ἀπηχήματα εἰδότες καὶ διακρίνοντες ἐντέχνως»⁵⁹. Το σημείο αυτό είναι πολύ διαφωτιστικό και δεν παρατηρήθηκε από τους ερευνητές. Ο J. Raasted που εξαντλεί το θέμα των μουσικών προλόγων δε σχολίασε τη λέξη «απήχηματα» του «Αγιοπολίτη»⁶⁰. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι οι μαρτυρίες της σημειογραφίας μαζί με τις μελωδικές εισαγωγές προσπαθούν να μας μυήσουν στον εσωτερικό μηχανισμό της οκταηχίας. Έτσι εξάλλου ανοίγει ο δρόμος για τη συγκριτική έρευνα των ήχων που οδηγεί στην αποκρυπτογράφηση και την κωδικοποίηση των μελωδιών. Από το σημείο αυτό ξεκινούν οι έρευνες των Monumenta Musicae Byzantinae της Κοπεγχάγης, όπως φαίνεται στο πρώτο βιβλίο της σειράς Subsidia, που ανοίγει τη γραμμή της μουσικολογικής έρευνας των ξένων⁶¹. Αλλά για να κατανοηθεί πληρέστερα η σχέση των μουσικών προλόγων με την οκταηχία είναι ανάγκη να παρακολουθήσουμε τη θέση τους μέσα στη χειρόγραφη παράδοση. Θεωρούμε σκόπιμο να συμπεριλάβουμε εδώ, μαζί με τα άσημα ενηχήματα, τον επίσημο κώδικα των παραστάσεων για το πεντάγραμμα που αφορά ειδικά τους αρκτικούς φθόγγους και τις καταλήξεις (starting tones - candences) του συστήματος μεταγραφής των MMB⁶².

57. Βλ. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 216v. « ἄνα καὶ ἄνες ὅπερ ἔστι ἄναξ, ἄνες». Η λέξη ἄγια σημαίνει φύλαττε και η νανά «σώσον δὴ σώσον, Θεέ, Θεέ». Περισσότερα για το θέμα αυτό βλ. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici* I, σελ. 41 εξ. Επίσης βλ. A. Auda, *Les Modes et les tons*, σελ. 162 και 170, E. Werner, «The Psalmic Formula Neannoe and its Origin», *MO* XXVIII (1942), σελ. 93-99, J. Raasted, «Intonation Formulas...», σελ. 41 εξ. E. Wellesz, *A. History*, Oxford 1961², σελ. 304 εξ.

58. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 226v και M. Βρυέννιου, *Αρμονικά* III, 5, έκδ. J. Wallis, σελ. 485 εξ. και G.H. Jonker, σελ. 322, 18 εξ.

59. Αγιοπ. ό.π., f. 223r.

60. Ο J. Raasted, «Intonation Formulas...», σελ. 42, αναφέρει: «As for the third form απήχημα, it is only found in the texts edited by Tardo» (*L' antica*, σελ. 226, υποσ. 3).

61. Τα MMB ξεκινούν με τη σύμπραξη των C. Höeg, H.J.W. Tillyard και E. Wellesz. Το πρώτο έργο της σειράς Subsidia είναι του H.J.W. Tillyard, «Handbook...», μν. έργο.

62. Βλ. H. J. W. Tillyard, «Handbook...», σελ. 31 και E. Wellesz, *A History*, Oxford 1961², σελ. 301. Τις μαρτυρίες και τα ενηχήματα εξετάζει λεπτομερειακά ο J. Raasted, «Intonation Formulas...», 7ο έργο της σειράς Subsidia των MMB. Το σύστημα μεταγραφής των ξένων ερευνητών στηρίζεται στη σκάλα:

I	II	III	IV	I	II	III	IV
d	e	f	g	a	b	c'	d'
re	mi	fa	sol	la	si	do	re
πα	βου	γα	δι	κε	ζω	νη	πα

Ήχος	Ενήχημα	Starting tones	Cadences
α'	ανανεανές	a	gaa-a, c' aa, e-f ed-d, e-f d-d
β'	νεανές	ga	a-g fe,e, bc' g fe e, ac' b b
γ'	νανά	c'a	c' ga gf f, c' ag ff
	ή άνεεανές	c' b gagfe bc'	(όμοιες)
δ'	άγια	d' ή g	agg, fggg, bgg, bag g
πλ. α'	ανεανές	dg	f dd, fe d d
πλ. β'	νεέανες	egaf	a-g, fe e, gfee h c' gfe e
βαρύς	αανές	faf	c' g af, c' g a gf f, geff
πλ. δ'	νεάγιε	gaac'c'e	c' b ag g, a f g g, b a g g

Στη συνέχεια παραθέτουμε από χαρακτηριστικούς κώδικες παραδείγματα των μεγάλων ηχημάτων χωρίς τη σημειογραφία. Στο τέλος της εργασίας μας δημοσιεύουμε τα πανομοιότυπα, μεταξύ των οποίων την πλούσια συλλογή ηχημάτων του Αγιορειτικού κώδικα Δ 570⁶³.

I. Χειρόγραφο συλλογής μας, ιζ' αιώνα

Ήχος	Ενήχημα	Επήχημα	Στιχηρό ιδιόμελο ⁶⁴
α'	ανανεανες		Ἐπέστη ἡ εἴσοδος τοῦ ἐνιαυ(τοῦ)
β'	νεανες	νεανες	Θεολόγε παρθένε μαθητά ἡγαπημέ(νε)
γ'	ανεεεανες	ανεανες	Μετά μύρων προσελθούσαις
			Χριστέ ὁ Θεός ἡμῶν ὁ τήν ἐκού(σιον)
δ'	αγια	αγια	Τῆς Μαγδαληνῆς Μαρίας τήν τοῦ Σω(τήρος)
			Δεῦτε πάντες οἱ πιστοί τήν μόνην ἀμώμη(τον)
πλ. α'	ανεανες	ανεανες	Ὁρθρος ἦν βαθύς καί αἱ γυναῖκες ἤλθον
			Ἦ τῶν σοφῶν σου κριμάτων Χριστέ
πλ. β'	νεεανες	ανεανες	Ἄσατε λαοί τῇ μητρὶ τοῦ Θεοῦ ἡμῶν ἄσα(τε)
			Τῇ ἀθανάτῳ σου κοιμήσει Θεοτόκε μήτηρ
			τῆς ζωῆς
		νεεανες νεανω	Ἡ ὄντως εἰρήνη σοι Χριστέ
βαρύς	αανες	αανες	Θάμβος ἦν κατιδεῖν τόν οὐρανοῦ καί γῆς
			ποιητήν ἐν ποτα(μῷ)
			Ἰδού σκοτία καί πρωὶ καί τί πρός τό μνημεῖο
			Μαρία
πλ. δ'	νεαγιε	νεαγιε	Σήμερον τῶν ὑδάτων ἀγιάζεται
			Φανερῶν ἐαυτόν τοῖς μα(θηταῖς σου)

63. Βλ. κεφ. 7.2., πίνακες 9-18.

64. Τα ιδιόμελα είναι από τα γνωστά της λειτουργικής πράξεως. Ορισμένοι από τους κώδικες χρησιμοποιούν σπάνια ιδιόμελα.

II. Χειρόγραφο Barberin Gr. 300, ιε' αιώνα⁶⁵

Ἦχος	Ενήχημα	Επήχημα	Στιχηρό ιδιόμελο
α'	ανανεανες	ανανεανες	Ἐπέστη ἡ εἵσοδος
		ανανεανες	Ὁ λαμπρός ἀριστεύς Γεώργιος
		ανανεανες	Εἰς τό ὄρος τοῖς μαθηταῖς ἐπηγομένοις
β'	νεανες	νεανες	Ἦλθεν ἡ φωνή
		νεανες	Θεολόγε παρθένε
		νεανες	Μετά μύρων προσελθούσαις
γ'	ανεεεανες	ανεεεανες	Χριστέ ὁ Θεός ἡμῶν
		ανεεεανες	Ὅσιε Ἀντώνιε
		ανεεεανες	Τῆς Μαγδαληνῆς Μαρίας
δ'	αγια	αγια	Δεῦτε πάντες λαοί
		αγια	Ὁρθρος ἦν βαθύς
		αγια	Σήμερον χαρᾶς εὐαγγέλια
πλ. α'	ανεανες	ανεανες	ὦ τῶν σοφῶν σου
		ανεανες	Ἄσατε λαοί
		ανεανες	Ὅσιε Πάτερ
πλ. β'	νεεανες	νεεανες	Σήμερον ἡ Χάρις
		νεεανες	Ἀπεστάλη ἐξ οὐρανοῦ
		νεεανες νεεανω	Μετά τήν εἰς Ἄδου κάθοδον
βαρύς	αανες	αανες	Ἰδού σκοτία καί πρωΐ
		αανες	Ἐξεπλήττετο ὁ Ἡρώδης
		αανες	Κατακόσμησον τόν νυμφῶνα σου Σιών
πλ. δ'	νεαγιε	νεαγιε	Φανεράν
		νεαγιε	Πιστούμενος
		νεαγιε νανα	Σέλας φαεινότατον

III. Χειρόγραφο Μονῆς Αγ. Βλασίου⁶⁶

Ἦχος	Ενήχημα	Επήχημα	Στιχηρό ιδιόμελο
α'	ανανεανες	ανανεανες	Ἐπέστη ἡ εἵσοδος
		ανανεανες	Εἰς τό ὄρος
		ανανεανες	Ὁ λαμπρός ἀριστεύς Γεώργιος
β'	νεανες	νεανες	Ἐκ βαΐων καί κλάδων
		νεανες	Ἐξῆλθεν φωνή
		νεανες	Τήν τῶν ἀποστόλων ἀκρότητα

65. Βλ. L. Tardo, *L' antica*, σελ. 156 εξ.66. Βλ. M. Gerbert, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus* II, S. Blasii 1774, πίνακας VIII, 8.

χώς οι ξένοι ερευνητές έχουν παραγνωρίσει ουσιαστικά τη μεταβυζαντινή περίοδο, κατά την οποία παρατηρείται μια διάθεση εμπλουτισμού και μελισματικής επεξεργασίας των μελωδημάτων. Ο Γερμανός Νέων Πατρών, ο ιερέυς Μπαλάσιος, ο Θεοφάνης Καρύκης, ο Πέτρος Πελοποννήσιος κ.ά. είναι ταλαντούχοι μουσικοί με ευρεία γνώση της παραδόσεως. Αυτοί δίνουν πράγματι μια νέα μορφή στην εκκλησιαστική μελωδία, χωρίς να της αφαιρούν τα χαρακτηριστικά εκείνα που διακρίνουν τη λειτουργική τέχνη από οποιαδήποτε άλλη. Στηρίζονται πάνω στο οκτάηχο σύστημα και διατηρούν πάντοτε τους κανονισμούς του. Ακόμη, βελτιώνουν τη μουσική γραφή με τις περίφημες εξηγήσεις τους⁷⁸.

4.2. Εγχειρίδια θεωρίας και πράξεως

Μια κατηγορία χειρογράφων της εκκλησιαστικής μουσικής περιέχει θεωρητικό υλικό και διάφορες πρακτικές ασκήσεις. Η εμφάνιση των κειμένων αυτών τοποθετείται περίπου το ιδ' αιώνα¹. Το περιεχόμενό τους, όμως, απηχεί παλαιότερες παραδόσεις, όπως εξηγείται από ορισμένα στοιχεία τους που αφορούν την παλαιοβυζαντινή σημειογραφία του ι'-ιβ' αιώνα². Εδώ μας ενδιαφέρουν δύο τύποι θεωρητικών εγχειριδίων: α) τα αυτοτελή θεωρητικά και β) οι προθεωρίες των χειρογράφων που περιέχουν μελοποιημένους ύμνους³. Εκτός από τις ανώνυμες διατριβές, ως συγγραφείς εγχειριδίων φέρονται ο Ιωάννης Δαμασκηνός, ο Ιερομόναχος Γαβριήλ, ο Μανουήλ Χρυσάφης, ο Ιωάννης Πλουσιαδηνός, ο Παχώμιος Ρουσάνος, ο Ακάκιος Χαλκεόπουλος, ο Κύριλλος Αρχιεπίσκοπος Τήνου ο Μαρμαρινός, ο Απόστολος Κώνστας Χίος κ.ά. Είναι προφανές ότι στα θεωρητικά εγχειρίδια υπάρχει η καλύτερη πληροφόρηση για το σύστημα των οκτώ ήχων. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστεί το σπουδαίο αυτό υλικό από τα πιο βασικά θεωρητικά.

78. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό το ότι στις εξηγήσεις και σε όλες τις φάσεις των σημειογραφιών οι θεωρητικοί δεν απομακρύνονται καθόλου από το οκτάηχο σύστημα.

1. Λεπτομερή εισαγωγική θεώρηση των θεωρητικών διατριβών της λειτουργικής μουσικής πραγματοποιεί ο Ch. Hannich, «Byzantinische Musik», σελ. 196-218. Παλαιότερες παρουσιάσεις των εγχειριδίων πραγματοποιούν ο Α. Παπαδόπουλος - Κεραμεύς, «Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής εγχειρίδια», *BZ VIII* (1899), σελ. 111-121 και ο J.-B. Thibaut, «Les traités de musique byzantine», *BZ IX* (1900), σελ. 478-482.

2. Πρβλ. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, σελ. 73, υποσ. 17 και Ch. Hannich, ό.π., σελ. 199.

3. Στη γραμματολογική και λογοτεχνική διερεύνηση των θεωρητικών συγγραμμάτων συμβάλλουν σημαντικά ο L. Tardo, *L' Antica*, σελ. 145 εξ. και ο C. Floros, *Universale Neumenkunde I*, Kassel 1970, σελ. 111 εξ. Ο πρώτος χωρίζει σε πέντε τύπους τα εγχειρίδια, ενώ δημοσιεύει αντιπροσωπευτικά ένα μέρος από το υλικό τους. Ο δεύτερος με βάση τις σημειογραφικές του έρευνες διακρίνει δύο τύπους σημειογραφιών: την αγιοπολιτική (τύπος Α) και τη μεταβυζαντινή (τύπος Β). Ενδιάμεσα κείμενα είναι τα μικτά (τύπος Γ). Ο διαχωρισμός του C. Floros δίνει τη δυνατότητα μιας πληρέστερης και ακριβούς χρονολογήσεως ορισμένων πηγών.

4.2.1. Ο «Αγιοπολίτης» (Χειρόγραφο Paris. Gr. 360, ιδ' αιώνα)

Από τα διδακτικά εγχειρίδια της βυζαντινής εποχής η ελληνική συλλογή 360 της Bibliothèque Nationale de Paris έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Έχει συζητηθεί ιδιαίτερα η μουσική, η λειτουργική και η φιλολογική σημασία του ανώνυμου αυτού έργου που είναι το παλαιότερο του είδους του⁴. Το «βιβλίον Ἀγιοπολίτης συγκεκριμένων ἑκ τινων μουσικῶν μεθόδων»⁵ σώζεται ολόκληρο μόνο στο χφ. Paris. Gr. 360, f. 216-237 και σε ορισμένα άλλα αντίγραφα του ιθ' και κ' αιώνα. Περιέχει θεωρία της αρχαίας ελληνικής και της λειτουργικής μουσικής. Με βάση τις σημειογραφικές παρατηρήσεις και συγκεκριμένα τη γραφή Coislin ο χρόνος συγγραφής του εγχειριδίου μπορεί να τοποθετηθεί στο ιβ' αιώνα⁶.

Οι πληροφορίες που μας δίνει ο Αγιοπολίτης για τους οκτώ ήχους είναι εξαιρετικά σπουδαίες. Πολλές από τις παρατηρήσεις του «Αγιοπολίτη» αποτελούν το συνδετικό κρίκο μεταξύ των αλχημιστικών διατριβών του ψευδο-Ζώσιμου και των βυζαντινών θεωρητικών⁷. Έχει αναφερθεί ότι οι 24 στοχοί των αλχημι-

4. Βλ. Α. Gastoué, «L' importance musicale, liturgique et philologique du ms. Hagiopolites», *Byz V* (1929-30), σελ. 347-355. Πρώτος ο ερευνητής αυτός πραγματοποιεί μουσικο-λειτουργική και φιλολογική θεώρηση του κώδικα. Ο ίδιος κάνει λόγο και στο έργο του, *Introduction*, σελ. 17 εξ. Πρβλ. επίσης Κ.Π. Κεραμέως, «Βάσις της εκκλησιαστικο-βυζαντινής παρασημαντικής κατά σλαβικά και ελληνικά μουσικολειτουργικά μνημεία», *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β' έτος Ζ' (Θ') αριθ. 13-15, 15 Ιανουαρίου - 15 Φεβρουαρίου (1912), σελ. 6 εξ. και Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, «Βυζαντινής Μουσικής...», σελ. 112.

5. Ο τίτλος στο f. 216r. Με τον ίδιο τίτλο παρουσιάζεται και το Τυπικό της λατρείας. Σχετικά με το θέμα αυτό και την παράδοση των εκκλησιαστικών μελουργών βλ. J.-B. Pitra, *Hymnographie*, σελ. 65 και του ίδιου, *Analecta sacra I*, σελ. LXIX. Επίσης βλ. J.-B. Rebourts, «Quelques manuscrits...», *ROC* 10 (1905), σελ. 10, υποσ. 2.

6. Περισσότερα για το χφ. βλ. J. Raasted, *The Hagiopolites, A Byzantine Treatise on Musical Theory*, *CIMAGL* 45, Copenhagen 1983. Με τη σπουδαία αυτή κριτική έκδοση πραγματοποιείται επιτέλους η πολυπόθητη παρουσίαση του εγχειριδίου. Ο M.A.J.H. Vincent, *Notices* XVI, 2, σελ. 259-272, εκδίδει μόνο το κείμενο που αναφέρεται στην ελληνική μουσική. Αποσπάσματα του εγχειριδίου σχολιάζει ο J. Tzetzis, *Über die altgriechische Music*, και ο J. Raasted, «Intonation Formulas...», *MMB*. Αποσπάσματα, επίσης από τους κώδικες Paris. Gr. 360 και Petropolitanus 160, εκδίδει ο J.-B. Thibaut, *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l' Église grecque*, Saint-Petersbourg 1913, σελ. 57 εξ. Ο Σάθας, *Ιστορικών δοκίμιον*, σελ. ρμγ', προαναγγέλλει την έκδοση του χειρογράφου από τον Ch. Em. Ruelle. Βλ. όσα αναφέρει γι' αυτό ο Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, σελ. 165 υποσ. 551. Επίσης την έκδοση αναγγέλλει ο J. Raasted, «Intonation formulas...» σελ. 40-44. Για τις δύο τελευταίες αναγγελίες, εκτός του Σάθα, βλ. Ch. Hannick, «Byzantinische Musik», σελ. 200.

7. Βλ. Α. Gastoué, «L' importance...», σελ. 352. Στο ίδιο έργο, σελ. 254, ο Α. Gastoué αναφέρει ότι οι πληροφορίες του Αγιοπολίτη είναι πολύτιμες, συγκρινόμενες με το Στιχηράριο και Ειρμολόγιο του ιβ' αιώνα (χφ. Gr. 242 και Coislin 220 της Bibl. Nat. de Paris). Οι απόψεις ότι το έργο αυτό έγραψαν ο Ανδρέας Κρήτης (Fabricius) ή ο Στέφανος Σαββαΐτης (Vincent) είναι αβάσιμες. Πρβλ. γι' αυτό Ch. Hannick, *μν. έργο*, σελ. 200.

στών μεταφράζονται ως βαθμοί που βγαίνουν από τις έξι διαζευγμένες τετραχορδίες, όμοιες με εκείνες του Αγιοπολίτη των 16 και 24 τονικών κλιμάκων. Ο συγγραφέας του «Αγιοπολίτη» διακρίνει επιμελώς τους ήχους της λειτουργικής και της κοσμικής μουσικής του «Ύσματος». Οι βασικές διαιρέσεις που διακρίνει στην παραδοσιακή λειτουργική μουσική είναι οκτώ – τέσσερις κύριοι και τέσσερις πλάγιοι – και τους δίνει με την πρωτότυπη μορφή τους, την ίδια με εκείνη που περιέγραψαν οι Λατίνοι συγγραφείς τον ίδιο καιρό⁸. Γνωρίζει ακόμη και συνδέει τους 24 ήχους με τις 24 ώρες του νυχθημέρου και τα 24 γράμματα του αλφαβήτου. Τελικά, η χρήση και τα σημεία των φθωρών για τα οποία ομιλεί βρίσκονται απaráλλακτα στα πλανητικά σημεία των αρχαίων αλχημιστών⁹.

Το πρώτο θέμα που σχολιάζει ο συγγραφέας του «Αγιοπολίτη» είναι ο αριθμός των ήχων. Έτσι, με μια μικρή εισαγωγή, θέτει το πρόβλημα. Εμπρός του έχει δύο παραδόσεις που συγκρούονται, το «Ύσμα» και τον «Αγιοπολίτη». Η προσπάθειά του είναι μάλλον συμβιβαστική. Αναφέρθηκε, λέει, ότι ψάλλονται μόνο οκτώ ήχοι. Αυτό όμως είναι κατά κάποιο τρόπο αναληθές, επειδή ο πλάγιος του δευτέρου ψάλλεται ακόμη ως δεύτερος, όπως συμβαίνει με τα τροπάρια «Νίκην ἔχων Χριστέ», «Σέ τῶν ἐπὶ ὑδάτων» και άλλα, όσα συντάχθηκαν από τους μελωδούς Κοσμά και Ιωάννη Δαμασκηνό¹⁰. Ανάμεσά τους είναι και το «Σταυρόν χαράξας Μωσῆς» και άλλα πολλά. Από αυτά συμπεραίνει κανείς ότι δεν ψάλλονται μόνο οκτώ ήχοι αλλά δέκα¹¹.

Είναι απαραίτητο στην ψαλμωδία και τη διδασκαλία της να γίνεται η αρχή με το ενήχημα, που είναι η επιβολή του ήχου. Παράδειγμα το *άνα* και *άνες* που εξηγείται: «βασιλέα συγχώρησε». Έτσι, ουσιαστικά η αρχή γίνεται από το Θεό και σ' αυτόν πάλι καταλήγουμε¹².

Πρέπει να γνωρίζει κανείς ότι ο πρώτος, ο δεύτερος και ο τρίτος δεν είναι κύρια ονόματα των ήχων, αλλά προσδιοριστικά της τάξεως και του βαθμού στον οποίο βρίσκονται. Συγκεκριμένα, ο πρώτος λέγεται πρώτος, επειδή ακριβώς τοποθετείται πρώτος. Ο δεύτερος ονομάζεται δεύτερος σε σχέση με τη θέση του

8. A. Gastoué, «L' importance...», σελ. 352.

9. Ό.π., σελ. 355.

10. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 216r.

11. Βλ. όσα αναφέρει ο A. Gastoué στο έργο του, *Introduction*, σελ. 19. Βλ. ακόμη τη βιβλιοκρισία του H. Gaisser στο περιοδικό «*Rassegna Gregoriana*», που δημοσιεύεται με τον τίτλο «Τρία μουσικά συγγράμματα ευρωπαϊών μουσικοδιφών περί βυζαντινής παρασημαντικής», *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', έτος Δ' (ΣΤ'), αριθ. 17-18, 15-31 Δεκεμβρίου (1903), σελ. 5-6. Ο Gaisser επικρίνει τις υποθέσεις του Gastoué σχετικά με τους ήχους και ιδιαίτερα το χρωματικό γένος. Σύμφωνα μ' αυτές «ο ήχος πλ. β' υποθετικός ψευδής είναι ο νενανώ πραγματικώς ονομαζόμενος "χρωματικός ανατολικός"». Αλλά για τον Gaisser η άποψη αυτή στερείται βάσεως. «Άξιον παρατηρήσεως είναι ότι το αρχαίον τούτο χειρόγραφον, την κλίμακα ταύτην του ανατολικού χρωματικού, ήτις συν τῷ χρόνῳ εξετιμήθη ως μία των ωραιωτέρων και μάλλον χαρακτηριστικωτέρων της βυζαντινῆς μουσικῆς, ταύτην λέγω, ο Gastoué ανώμαλον και εσφαλμένην θεωρεῖ» (*Φόρμιγξ*, ό.π., σελ. 6).

12. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 316v.

πρώτου. Το ίδιο συμβαίνει και με τους υπόλοιπους¹³. Η τάξη αυτή είναι συνέπεια των τόνων και του είδους του ηρμωσμένου¹⁴. Έτσι, αντίθετα με το είδος της μελωδίας, ο υποδώριος είναι ο πρώτος ήχος, ο υποφρύγιος ο δεύτερος, ο υπολύδιος ο τρίτος, ο δώριος ο τέταρτος, ο φρύγιος ο πλάγιος του πρώτου, ο λύδιος ο πλάγιος του δευτέρου, ο μιζολύδιος ο βαρύς, και ο υπομιζολύδιος ο πλάγιος του τετάρτου¹⁵. Συνολικά όμως, οι ήχοι στο «Άσμα» φθάνουν στους δεκαέξι. Αυτό συμβαίνει γιατί από τους τέσσερις κύριους που δημιουργούνται αυτοτελώς προέρχονται οι πλάγιοι. Η σχέση ανάμεσα στους κύριους και πλάγιους είναι εσωτερική, γιατί οι δεύτεροι προέρχονται από τη φύση και την ουσία των πρώτων¹⁶. Η διαφορά υπάρχει στο ότι οι πλάγιοι τοποθετούνται σε χαμηλότερη βαθμίδα που εντοπίζεται με την προς τα κάτω κίνηση των κυρίων¹⁷. Από τους πλάγιους δημιουργούνται οι τέσσερις μέσοι και από αυτούς, πάλι, οι τέσσερις φθορές. Έτσι δημιουργείται η συστηματική κατάταξη των ήχων της κσσμικής μουσικής. Αλλά το σύστημα των ήχων το ολοκληρώνει η μουσική γραφή με τη θεωρητική διατύπωση του κεφαλαίου των τόνων και πνευμάτων¹⁸.

Η εκκλησιαστική σημειογραφία καταγράφει τη μελωδία των ήχων, των οποίων όμως ο αριθμός περιορίζεται. Οι τόνοι των εκκλησιαστικών μελωδών είναι μια επινόηση που στηρίζεται στην τεχνική του «Άσματος»¹⁹. Και ομοιάζουν με ακατανόητα πράγματα οι συμπτώσεις των 24 γραμμάτων που γίνονται κατά μίμηση των 24 ωρών του ημερονυκτίου. Το ίδιο συμβαίνει και με τους τόνους των μελωδιών που είναι 24. Ακόμη, τα επτά έμφωνα σώματα της μουσικής γραφής, όπως και τα επτά φωνήεντα της γραμματικής, έγιναν κατά μίμηση των επτά πλανητών²⁰.

Σύμφωνα με τα παραπάνω αντιληφθήκαμε πως ο συγγραφέας του «Αγιοπολίτη» κάνει μια προσπάθεια να παρουσιάσει τη συγγένεια της θεωρίας της λειτουργικής μελωδίας με τη θεωρία των μελοποιών, που είναι οι συνεχιστές της αρχαίας ελληνικής μουσικής παραδόσεως²¹. Πρέπει να ομολογήσουμε ότι πάνω

13. Ό.π.

14. Ο Ch. Hannick, «Byzantinesche Musik», σελ. 201, σημειώνει ότι «ο συγγραφέας του Αγιοπολίτη γνωρίζει επίσης και αναφέρει, αν και κατά αντίθετη σειρά, τη σχέση μεταξύ των ειδών της μελωδίας κατά την αρχαία μουσική θεωρία και των ήχων της εκκλησιαστικής μουσικής από την χαμηλή μέχρι την υψηλή φωνή». Η αντίθετη σειρά που αναφέρει ο Hannick είναι το είδος του ηρμωσμένου στο οποίο αναφερθήκαμε.

15. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 217r.

16. Ό.π., «ἀπό τῆς ὑπορροῆς τοῦ πληρώματος τοῦ δευτέρου γέγονεν ὁ πλάγιος δεύτερος».

17. Ό.π.

18. Το χειρόγραφο από f. 217v εξ. ακολουθεί το γνωστό κεφάλαιο του Αλύπιου για την αρχαία μουσική θεωρία του δεκαπεντάτονου συστήματος.

19. Ό.π., f. 221r. «ἐκ τῶν τῆς μουσικῆς τόνων ἐπενοήθησαν καὶ οἱ τῶν μελωδιῶν τόνοι».

20. Ό.π.

21. Βλ. και Μ. Βρυέννιου, *Αρμονικά* III, 4, έκδ. J. Wallis, σελ. 483-84, και G.H. Jonker. σελ. 316-320.

σ' αυτό ο συγγραφέας παρουσιάζεται εν μέρει δυσκίνητος²². Όμως δικαιολογείται, εάν υπολογιστεί ότι ο σκοπός του συγγράμματός του είναι εγχειριδιακός.

Για την καταγραφή των μελωδιών του οκταήχου συστήματος η σημειογραφία χειρίζεται ποικίλα σημαδόφωνα, που χωρίζονται σε δύο ομάδες, τους τόνους και τα πνεύματα²³. Έτσι, με ακρίβεια καταγράφονται όλες οι φωνητικές λεπτομέρειες των εκκλησιαστικών ήχων.

Η τεχνική του συστήματος των ήχων απασχολεί ιδιαίτερα το συγγραφέα του «Αγιοπολίτη», ο οποίος αφιερώνει σ' αυτήν ένα μεγάλο μέρος της εργασίας του. Το θεωρητικό υλικό που εκθέτει το πλαισιώνει με διάφορα κατατοπιστικά σχεδιαγράμματα²⁴. Η βάση της διδασκαλίας του φαίνεται πως είναι η οκταηχία. Ωστόσο, κινείται σ' ένα ευρύτερο σχέδιο με την εξήγηση πολλών άλλων λεπτομερειών των ιδιωμάτων των ήχων. Έτσι γίνεται πιο εμφανής ο σκοπός του, που είναι να δικαιολογήσει την εκκοσμίκευση της λειτουργικής μουσικής, η οποία παρατηρείται στην εποχή του. Η παράγραφος που αναφέρεται στους ήχους ανοίγει με τις ονομασίες τους. Πρώτα δίνονται τα ονόματα σύμφωνα με την αρχαία ελληνική ονοματολογία. Έστερα ένα διάγραμμα παραθέτει τη σειρά των κυρίων και πλαγίων²⁵. Τα ονόματα ακολουθούν την τάξη του είδους του ηρμοσμένου, όπως αναφέρθηκαν πιο πάνω, που είναι σύμφωνα με την εξωεκκλησιαστική παράδοση. Ακολουθεί όμως και η σειρά των λειτουργικών ήχων: δώριος - πρώτος, φρύγιος - δεύτερος, λύδιος - τρίτος, υποδώριος - πλ. α', υποφρύγιος - πλ. β', υπολύδιος - βαρύς, υπομιξολύδιος - πλ. δ'. Η σειρά αυτή είναι αντίστροφη της εξωεκκλησιαστικής²⁶. Έχει αναφερθεί, άλλωστε, ότι η κατάταξη των ήχων δεν είναι αριθμητική, αλλά στηρίζεται σε μια τεχνική διαδικασία που είναι παράλληλα συνδεδεμένη με διάφορες αισθητικές θεωρήσεις²⁷. Το σημείο αυτό υπογραμμίζεται ιδιαίτερα στον «Αγιοπολίτη», όπου ανάμεσα σε άλλα αναφέρεται ότι «ἐν τῇ εὐτονίᾳ τῶν φθόγγων τό ὑποδῶριον, ἐν τῇ ἡδύτῃ τό ὑποφρύγιον· ἐν δέ τῇ χαμηλότῃ τό ὑπολύδιον, ἃ τοὺς πρώτους φθόγγους τῆς μουσικῆς διαρρήδην εἰσάγουσιν»²⁸. Έτσι, αποδεικνύεται η στενή σχέση της αγιοπολιτικής λειτουργικής παραδόσεως με τη θεωρία του «Ἄσματος».

Από τους δεκαέξι ήχους οι τέσσερις πρώτοι, δηλαδή οι κύριοι, «ἔχουσι τό ἀμεταποίητον, οἱ δέ πλάγιοι ἔχουσι τὰς ὑπαλλαγὰς αὐτῶν, δι' ὧν οἱ μέσοι ἀποτίκτονται»²⁹. Ο μέσος πρώτος, λ.χ., διακρίνεται, εκτός από τη βάση του, και

22. Ο Ch. Hannick, μν. ἔργο, σελ. 201, εντοπίζει τα δύσκολα σημεία του εγχειριδίου και αναφέρει ότι στην επεξεργασία των ονομασιῶν και σημείων των ήχων φαίνεται ο άτεχνος χαρακτήρας του συγγραφέα, ο οποίος χρησιμοποιεί κατά λέξη από την Εισαγωγή του Αλυπίου την ανοδική σειρά του λύδιου τρόπου στο διατονικό γένος.

23. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 218v-222r.

24. Βλ. κεφ. 4.3.

25. Αγιοπ. Paris. Gr. 360, f. 222v.

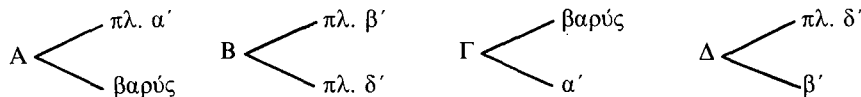
26. Βλ. κεφ. 1.2.

27. Βλ. κεφ. 2.1.

28. Βλ. f. 223r.

29. Βλ. f. 223v.

από την τελική κατάληξη. Όλοι οι μέσοι ήχοι αρχίζουν από τη βάση του πλαγίου τους. Κάθε μέσος όμως ξεχωρίζει από τον πλάγιό του «καί τοῦτο ἔστιν ὅπερ ἔχει ἐπέκεινα»³⁰. Από τους μέσους πάλι καθιερώθηκαν οι φθορές³¹. Οι μελωδίες αυτές αρχίζουν κανονικά από τους ήχους που δημιουργούνται, με τη διαφορά πως καταλήγουν σε φθόγγους άλλων ήχων. Έτσι, εάν από τη μελωδία του πλαγίου πρώτου συμβεί να περάσει κανείς στη μελωδία του βαρέος μεσολαβεί ο μέσος πρώτος που προέρχεται από τον πλάγιο του πρώτου³². Αντίστροφα, όταν από το βαρύ το μέλος οδηγείται στον πλάγιο του πρώτου μεσολαβεί ο μέσος τρίτος που οφείλει την ύπαρξή του στο βαρύ³³. Στις δύο αυτές περιπτώσεις παρουσιάζεται η πρώτη φθορά. Η δεύτερη φθορά υπάρχει ανάμεσα στον πλάγιο του δευτέρου και στον πλάγιο του τετάρτου, η τρίτη στο βαρύ και τον πρώτο και η τέταρτη στον πλάγιο του τετάρτου και δεύτερο³⁴.



Όλα όσα αναφέρθηκαν αφορούν τους δεκαέξι ήχους. Το σύστημα όμως των ήχων δε σταματά ως εδώ. Έτσι, όσοι μελετούν βαθύτερα τη θεωρία διαπιστώνουν πως υπάρχουν και άλλοι ήχοι, όπως οι κύριοι κυρίων, οι πλάγιοι πλαγίων, οι μέσοι μέσων και οι φθορές φθορών. Οδηγούμαστε λοιπόν σε μια παλυηχία που τελικά εξυπηρετεί την οργανική μουσική³⁵. Η λειτουργική μουσική, καθαρά φωνητική παράδοση, επιλέγει τους οκτώ ήχους χωρίς τελικά να περιορίζεται εντελώς σ' αυτούς. Ίχνη της πολυηχίας διατηρούνται ακόμη και στη σημερινή λειτουργική πράξη³⁶. Σε τελική ανάλυση, ο «Αγιοπολίτης» προσπαθεί να καλύψει ολόκληρο το φάσμα της μουσικής θεωρίας των ήχων, που στηρίζεται στην τεχνική της αρχαίας ελληνικής θεωρίας. Βέβαια, οι θεωρητικές του αναλύσεις είναι περιορισμένες και δε διαθέτουν την επιστημονική βάση των συγγραμάτων του Παχυμέρη και του Βρυννίου.

Οι οκτώ ήχοι διαθέτουν μια μικρή εισαγωγική μελωδία, που απαρτίζεται από δυο μικρότερα τμήματα, το ενήχημα και το επήχημα³⁷. Το ενήχημα επιβάλλει τον ήχο και μαζί με το επήχημα συνδέεται «τῷ φθόγγῳ τοῦ μέλλοντος προενεχθῆνα[ι εἰς ψ]αλμωδία[n]»³⁸. Οι μελωδίες αυτές εισάγουν στα ιδιώματα των

30. Ό.π.

31. Βλ. f. 224r.

32. Ό.π.

33. Βλ. f. 224v.

34. Βλ. f. 225r.

35. Βλ. f. 224r.

36. Βλ. κεφ. 6.

37. Βλ. f. 226v.

38. Ό.π.

ήχων. Ο πρώτος ήχος έχει ενήχημα με πέντε φωνές. Έτσι, από τη δεύτερη προς τα κάτω φωνή μαζί με τις τρεις στη συνέχεια δημιουργείται ο πλ. α' ήχος. Από την τρίτη φωνή του ίδιου ενηχήματος μαζί με τις άλλες δυο έχουμε το β' ήχο. Κατά συνέπεια, ο πρώτος ήχος «κατά τε τον τρόπον» είναι γεννητός του δευτέρου ήχου και του πλ. α', γιατί η μέση φωνή είναι κοινή και στους δύο³⁹. Από τη δεύτερη φωνή του δευτέρου ξεκινά και δημιουργείται ο πλάγιος του δευτέρου ήχος, που έχει ιδιαίτερη σχέση με τον πλάγιο του πρώτου, όπως ο πρώτος με το δεύτερο⁴⁰. Στη συνέχεια, ο τρίτος έχει έξι φωνές και από την τέταρτη φωνή του αρχίζει ο βαρύς. Τέλος, ο τέταρτος έχει πέντε φωνές. Αν αφαιρεθεί από αυτόν η πρώτη, δημιουργείται ο μέσος. Η αλληλεξάρτηση αυτή των κυρίων με τους πλαγίους συναντάται και ανάμεσα στους κυρίου⁴¹. Ο δεύτερος, λ.χ., βρίσκεται, αν ανεβούμε από τον πρώτο μία φωνή. Και πάλι, αν κατεβούμε από το δεύτερο μία φωνή, βρίσκουμε τον πλάγιο του πρώτου. Με τον ίδιο τρόπο μπορούμε να βρούμε και τους υπόλοιπους⁴². Η συγγένεια των ήχων μπορεί να διαπιστωθεί και με την αντίστροφη φορά, από τον τέταρτο στον πρώτο και από τον πλάγιο του τετάρτου στον πλάγιο του πρώτου⁴³.

Στο σημείο αυτό ολοκληρώνεται η θεωρία του «Αγιοπολίτη» για τους ήχους. Ο συγγραφέας ομολογεί ότι η εργασία του δεν κλείνει το θέμα. Συστήνει ακόμη στους φιλομαθείς πως μπορούν να στηριχθούν σ' αυτά που γράφτηκαν από αυτόν και να προχωρήσουν περισσότερο⁴⁴.

4.2.2. «Ερωταποκρίσεις της παπαδικής τέχνης»

Με τη μορφή των ερωταποκρίσεων σώζεται μια σειρά θεωρητικών διατριβών, που είχε μεγάλη διάδοση στη χειρόγραφη παράδοση⁴⁵. Το υλικό αυτό

39. Βλ. f. 227r. «Γεννητός» με την έννοια ο γεννών, ο παράγων (βλ. Δ. Δημητράκου, *Μέγα λεξικόν όλης της ελληνικής γλώσσης*, λ. γεννητός). Για τη συγγένεια των ήχων κάνει λόγο και ο Μ. Βρυέννιος, *Αρμονικά* III, 5, έκδ. J. Wallis, σελ. 485 εξ. και G.H. Jonker, σελ. 322, 18: «Διαλαβόντες περί τής τών τρόπων αναλύσεώς τε καί προσκρούσεως, εξής καί περί τής θεωρουμένης έν αυτοίς κοινωνίας τε καί διαφοράς διαληψόμεθα».

40. Βλ. f. 227r.

41. Βλ. f. 227v.

42. Ό.π.

43. Βλ. f. 228v.

44. βλ. Ό.π.

45. Βλ. J.-B. Thibaut, «Traité de musique byzantine», *ROC* 6 (1901), σελ. 593-609 και J.-B. Rebours, «Quelques manuscrits de musique byzantine», *ROC* 9 (1904), σελ. 299-309 και 10 (1905), σελ. 1-14. Οι μελετητές αυτοί εκδίδουν το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου από τα χφφ ΜΠΤ 811 και IB 332, ενώ παραλείπουν ορισμένους πίνακες και σχεδιαγράμματα. Ο L. Tardo, *L'antica*, σελ. 207-230, εκδίδει, με ορισμένες παραλείψεις κι αυτός, το χφ. ΑΓ. Α 1656. Το κείμενο ευρίσκεται σε πολλούς κώδικες, μεταξύ των οποίων σημειώνουμε τους ακόλουθους: ΑΓ. Δχ 318· ΑΓ. Δ 570· ΑΓ. I 1235, 1279· ΑΓ. Β 175, 773· ΑΓ. Κ 461 και Α 965. Ορισμένους επίσης κώδικες σημειώνει και ο Thibaut (ό.π., σελ. 596). Ένα μέρος των εγχειριδίων βλ. επίσης J.-B. Thibaut, *Monuments*, σελ.

αντιπροσωπεύει την περίοδο από το ιβ' ως το ιδ' αιώνα, στο τέλος της οποίας καταγράφεται⁴⁶. Τα κείμενα στους κώδικες αποτελούν μια μεγάλη ενότητα που χωρίζεται σε οκτώ κυρίως τμήματα. Εκτός από το πρώτο, που φέρει την επιγραφή «Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης..» τα υπόλοιπα είναι ανώνυμων συγγραφέων. Οι ερευνητές μαζί με το πρώτο που το θεωρούν ψευδεπίγραφο δίνουν στα τμήματα αυτά τις ονομασίες: Ανώνυμος Α,Β,С, D, E, F, G⁴⁷. Ἐνα τελευταίο ὄγδοο τμήμα διαφοροποιήμενο σε πολλούς κώδικες φέρει την επιγραφή «Ἐρωταποκρίσεις τῆς ὑπορροῆς». Από αυτά, τα Α,Β,С περιέχουν αυτοτελείς θεωρίες και ἔχουν εκδοθεῖ εκτός από ἕνα μέρος του τρίτου⁴⁸. Τα D, E, F, G περιέχουν τα μικρά ηχήματα, τα πνεύματα, τις φθορές, τη διπλοφωνία και τον τροχό του Κουκουζέλη. Τα ανέκδοτα παρουσιάζονται στο τέλος της εργασίας μας.

Το ζήτημα των ήχων αποτελεί ἕνα από τα θέματα που κυριαρχούν στα παραπάνω κείμενα. Η σημασία τους και από άλλες απόψεις είναι προφανής, γιατί συγκεντρώνουν μια εκτεταμένη θεωρία της μουσικῆς. Είναι χαρακτηριστικό ότι πολλά σημεία της θεωρίας των εγχειριδίων αυτών συγγενεύουν με τη διδασκαλία του «Αγιοπολίτη». Αυτό σημαίνει πως κάποια παλαιότερη πηγή εφοδιάζει την παράδοση και τη θεωρία της εκκλησιαστικῆς μελωδίας⁴⁹.

Στο πρώτο κείμενο, ο ορισμός των τόνων, η επεξεργασία και η ταξινόμηση των συμβόλων της σημειογραφίας με τους δεκαπέντε τόνους, αλλά και η σύντομη αναφορά των ηχημάτων και των ήχων ακολουθούν ακριβώς τη θεωρία του «Αγιοπολίτη». Για το ενήχημα αναφέρεται ότι «ἄμα γάρ ἐνηχήσης στιχηρόν τι, εὐθύς γνωρίζεται καί τό μέλος τοῦ μέλλοντος ψαλθῆναι στιχηροῦ ἤ τι ἄλλο»⁵⁰. Παράδειγμα, το *ανανε ανες*, «Ἐπέστη ἡ εἴσοδος», που περιέχει το ενήχημα της ψαλμωδίας και είναι «ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή»⁵¹.

Ο Ανώνυμος Β χρησιμοποιεῖ παλαιά και νεότερα θεωρητικά στοιχεία. Σχετικά με τους ήχους αναφέρεται μόνο στο κεφάλαιο των φθορών. Εκείνος που ψάλλει και θέλει συγκεκριμένα να δημιουργήσει εναλλαγή του μέλους «ἀ-

87 εξ. Α. Αλυγιάκη, *Θέματα*, σελ. 57 εξ.

46. Βλ. J.-B. Rebours, «Quelques manuscrits...», *ROC* 9 (1904), σελ. 309.

47. Βλ. J.-B. Thibaut, *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine*, Paris 1907, σελ. 46,49,53,59,60 και Ch. Hannick, μν. ἔργο, σελ. 211.

48. Βλ. τις εκδόσεις Thibaut, Rebours και Tardo πιο μπροστά.

49. Το κείμενο του Ανώνυμου Β αναφέρει κάποια παλαιά ἴσως παπαδική που κάηκε. Ο J.-B. Rebours, «Quelques manuscrits...», *ROC* 9 (1904), σελ. 302, σημειώνει ότι οι οκτώ διατριβές των ἐρωταποκρίσεων δεν είναι παρά μια σύντηξη μιας μεθόδου πιο ολοκληρωμένης που υποτίθεται γνωστή.

50. Ανώνυμος Α, ἐκδ. L. Tardo, *L'antica*, σελ. 210 και J.-B. Thibaut, «Traité...», σελ. 599.

51. Ανώνυμος Α, ὁ.π., σελ. 215 και 605 αντίστοιχα στους δύο συγγραφείς. Το εγχειρίδιο ἐδῶ αντιγράφει τον Αγιοπολίτη. Πρβλ. ἐπίσης το σημείο: «Ἐπῆρχαν μέν μέλη πλήν ἄηχα καί ἀνάρμοστα...» στον L. Tardo, ὁ.π., σελ. 212 και Αγιοπ. Paris. Gr. 360. f. 216v.

ναῖρροεῖ φωνάς τρεῖς ἢ καὶ πλέον ἢ μίαν, καθὼς φέρει τὸ ἀρχόμενον μέλος»⁵². Ἡ ονομασία φθορά προέρχεται ἀπὸ τὸ ἀποτέλεσμα που φέρει στη μελωδία. Ἐτσι, σημειώνεται με ἰδιαίτερο σύμβολο, «ὡς ἵνα γινώσκειται τὸ φθειρόμενον μέλος»⁵³.

Κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο «Διαίρεσις τῆς μουσικῆς» ἓνα μικρὸ κείμενο θεωρεῖται ὡς Ἀνώνυμος C⁵⁴. Με βάση τὸ χφ. IB 332 τὸ εγχειρίδιο αὐτὸ ἀπαρτίζει μὴ μεγαλύτερη ἐνότητα μαζί με τὸν Ἀνώνυμο B⁵⁵. Εἰδὼ γίνονται ἐκτεταμένους ἀναφορές στο ζήτημα τῶν ἡχῶν. Τὸ τμήμα που παρέλειψε ὁ J.-B. Rebours εἶναι σημαντικό καὶ ἐκδίδεται ἐδῶ στο τέλος τῆς εργασίας, ὡς προαναφέραμε.

Σύμφωνα με τὸ εγχειρίδιο αὐτό, που τὸ ἐξετάζουμε ἐδῶ ὡς μὴ ἐνότητα κατὰ τὸ χφ. IB 332, οἱ ἡχοὶ εἶναι οκτὼ «ἡγουν πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος καὶ οἱ ἐξ αὐτῶν παραγόμενοι πλάγιοι»⁵⁶. Ὁ πρῶτος ἡχος λέγεται πρῶτος «διὰ τὸ πρωτεύειν, ἥτοι ἄρχειν τῶν ἄλλων ἡχων»⁵⁷. Οἱ ονομασίες τῶν ἡχῶν δῶριος, λύδιος, φρύγιος, μιλήτιος, υποδῶριος δίνονται ἀπὸ τις περιοχές που ἀντιπροσωπεύουν⁵⁸. Ὡστόσο, ἀνάμεσα στους τέσσερις κύριους καὶ τέσσερις πλάγιους περιλαμβάνονται «δύο ἐπιχήματα, ἥτοι φθοραὶ· τὸ νενανῶ καὶ τὸ νανᾶ πλάγιος δ΄. Οἱ τοιοῦτοι οὖν ἡχοὶ ψάλλονται εἰς τὸν Ἀγιοπολίτην περισσότερον»⁵⁹.

52. Ἀνώνυμος B, ἐκδ. L. Tardo, *L' antica*, σελ. 224 καὶ J.-B. Rebours, «Quelques manuscrits...», *ROC* 9 (1904), σελ. 308.

53. Ὁ.π.

54. Βλ. Gh. Hannick, «Byzantinische Musik», σελ. 211.

55. Ὁ J.-B. Rebours, ὁ.π., σελ. 309, ἐκδίδει ἀπὸ τὸν κῶδικα IB 332 ἓνα μικρὸ τμήμα καὶ τὸ θεωρεῖ μὴ ἐνότητα με τὸν Ἀνώνυμο B.

56. Ἀνώνυμος C, ἐκδ. L. Tardo, ὁ.π., σελ. 225 καὶ J.-B. Rebours, «Quelques manuscrits...», *ROC* 10 (1905), σελ. 8.

57. Ἀνώνυμος C, ὁ.π., σελ. 226 καὶ 8 ἀντίστοιχα στους δύο παραπάνω ἐκδότες τοῦ Ἀνώνυμου.

58. Ἀνώνυμος C, ὁ.π., «Τὸ δὲ ὄνομα τούτου λέγεται δῶριος τούτεστιν ἐκ τῶν Δωριέων· Δωριεῖς γὰρ λέγονται οἱ Μονεμβασιῶται, διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται δῶριος καὶ ἐκ τοῦ τοιοῦτου πνεύματος εὐρέθη ὁ ὑποδῶριος, ἥτοι ὁ υἱὸς τοῦ πρώτου, τούτεστιν ὁ πλάγιος. Καὶ ἐκ τῆς Λυδίας ὁ λύδιος ἡγουν ὁ δεύτερος. Λυδία γὰρ λέγεται τῶν νεοκάστρων ὁ τόπος, ὃς ὀνομάζεται καὶ μέχρι τοῦ νῦν Λυδίας ὁ κάμπος καὶ ἐξ αὐτοῦ ὁ ὑπολύδιος ἡγουν ὁ πλάγιος. Καὶ ἐκ τῆς Φρυγίας εὐρέθη ὁ φρύγιος ἡγουν ὁ τρίτος. Φρυγία γὰρ λέγεται ὁ τῆς Λαοδικείας τόπος· διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται φρύγιος ὡς ἐκ τῆς Φρυγίας καὶ ἐξ αὐτοῦ ὁ ὑποφρύγιος, ἡγουν ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου, τούτεστιν ὁ βαρύς. Καὶ ἐκ τῆς Μιλήτου ὁ μιλήσιος ἡγουν ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου». Πρβλ. Πτολεμαίου, *Ἀρμονικά* II, 1, ἐκδ. J. Wallis (Oxonii 1682), σελ. 132 καὶ I. During, σελ. 62, 18, ὅπου ἀναφέρεται ὅτι οἱ τόνοι δῶριος, φρύγιος καὶ λύδιος ὀνομάζονται ἐτσι «παρὰ τὰς ἀφ' ὧν ἤρξαντο ἔθνων ὀνομασίας». Ὁ Μ. Βρυένιος, *Ἀρμονικά* II, 9, ἐκδ. J. Wallis, σελ. 390 καὶ G.H. Jonker, σελ. 118, 24, ἐπαναλαμβάνει ὅσα ἀναφέρει ὁ Πτολεμαῖος. Ὁ J.-B. Rebours, «Quelques manuscrits...», *ROC* 10 (1905), σελ. 9, ὑποσ. 1, παρατηρεῖ σχετικὰ με τὸ μιλήσιο ὅτι ὁ ἡχος αὐτός πρέπει νὰ εἶναι ὁ μιζολύδιος. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ ἀντιγραφικὸ λάθος (μιλήσιος-μιζολύδιος), που πρῶτος ὑπέδειξε ὁ G.A. Villoteau (*Description de l' Égypte* IV, De l' état de l' art de musique en Égypte, Paris 1799, σελ. 206). Γιὰ τὸ ἴδιο θέμα βλ. καὶ J.-B. Rebours, «Διατριβὴ περὶ τόνων καὶ ἡχῶν κατὰ τὴν μεσαιωνικὴν καὶ βυζαντινὴν ἐποχὴν», *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, ἔτος στ΄ (Η΄) ἀριθ. 13-14, 15-31 Ἰανουαρίου (1911), σελ. 6, ἢ τοῦ ἴδιου, *Traité de psaltique*, Paris 1906, σελ. 278.

59. Ἀνώνυμος C, μν. ἐκδ., σελ. 226 καὶ 10 ἀντίστοιχα. Εἰδὼ σταματᾷ ἡ ἐκδοσὴ τοῦ L. Tardo.

Στο σημείο αυτό διασπάται η ενότητα του κειμένου. Ο συγγραφέας στρέφεται τώρα σε άλλη πηγή από την οποία αντλεί το υλικό του. Η ομοιότητα με τον «Αγιοπολίτη», το γνωστό μας χειρόγραφο, είναι καταφανής. Σε πολλά σημεία κυριολεκτικά τον αντιγράφει. Συγκεκριμένα, ακολουθεί την ίδια κατάταξη στα περιεχόμενα, με τη διαφορά ότι αναλύει περισσότερο τα θέματα χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα διάφορα παραδείγματα που βασίζονται στα ηχήματα και τη σημειογραφία. Έτσι, οι ήχοι του «΄Ασματος» είναι δεκαέξι. Οι τέσσερις κύριοι δημιουργούν τους τέσσερις πλάγιους⁶⁰. Με τον ίδιο τρόπο γίνονται και οι τετράδες των μέσων και των φθορών. Το ενήχημα, όπως και στον «Αγιοπολίτη», θεωρείται και εδώ «ή τοῦ ἤχου ἐπιβολή» και χρησιμοποιείται όταν πρόκειται κάποιος να ψάλλει ή να διδάξει. Κάθε ένα από τα ενήχηματα παίρνει και μια σημασία⁶¹. Τέλος, οι ονομασίες των ήχων που επαναλαμβάνονται στο θεωρητικό αυτό για δεύτερη φορά αλλάζουν τη σειρά δύο ήχων. Δεύτερος δηλαδή είναι ο λύδιος και τρίτος ο φρύγιος⁶².

Η λειτουργία και η τεχνική των ήχων εξαρτάται άμεσα από το κεφάλαιο των τόνων. Οι εναλλαγές τους ρυθμίζονται με βάση το σημειογραφικό σύστημα, όπου καθορίζεται από τους τόνους και τα πνεύματα η ανοδική και η καθοδική πορεία του μέλους⁶³. Έτσι, μια φωνή πάνω από τον πρώτο ήχο δημιουργεί το δεύτερο, μία πάλι φωνή πάνω από το δεύτερο τον τρίτο και μία πάνω από τον τρίτο τον τέταρτο. Αυτό συμβαίνει γιατί «καθώς ὁ ποιήσας τοὺς ἤχους τέσσαρας ἤχους ἐδέσμευσεν, ἤγουν τέσσαρας φωνάς, οὕτως δέ ἔνι ὁ τέταρτος ἤχος, ἅγια»⁶⁴. Από τον πρώτο ήχο, τώρα, τέσσερις φωνές προς τα κάτω δημιουργείται ο πλάγιος του πρώτου. Με τον ίδιο τρόπο, δηλαδή τέσσερις φωνές κάτω από τους κύριους τους γίνονται οι υπόλοιποι πλάγιοι.

Η δημιουργία των δύο άλλων τετράδων των ήχων – μέσων και φθορών – βασίζεται στην περιγραφή του «Αγιοπολίτη» με τη διαφορά ότι επεξηγείται με σημειογραφικά παραδείγματα⁶⁵. Ο συγγραφέας μας δε θέλει να παραδεχθεί ότι η ήχοι είναι δεκαέξι. Ακολουθεί την εκκλησιαστική παράδοση των οκτώ ήχων και

60. Ανώνυμος C, έκδ. J.-B.Rebours, «Quelques manuscrits...», ROC 10 (1905), σελ. 10.

61. 'Ο.π., σελ. 11: «'Ερώτ. Τί ἐστί νέ ἄνες; 'Απόκρ. "Ἦγουν Κύριε ἄφες. 'Ερωτ. 'Ο δέ τρίτος πῶς ἐνηχίζεται; 'Απόκρ. Ναννά, ἤγουν παράκλητε συγχώρησον. 'Ερώτ. 'Ο τέταρτος πῶς ἐνηχίζεται; 'Απόκρ. "Ἄγια, ἤγουν τά χερουβίμ καί τά σεραφίμ, τοῦτ' ἐστίν ἡ ἅγια τριάς ἡ παρ' αὐτῶν ὕμνουμένη καί δοξαζομένη, ἄνες, ἄφες, συγχώρησον καμοί τοῦ δοξάζειν καί ἀνυμνεῖν ὕμνον ἀξιόχρεων τήν σήν ἀδιαίρετον θεότητα».

62. 'Ο.π.

63. 'Ο.π., σελ. 14: «Τέως οὖν μικρόν δεῖξωμέν τι μερικῶς, πῶς ὀφείλουσιν ἐνεργεῖν οἱ τόνοι μετὰ τῶν πνευμάτων εἰς τὰς ἀναρροάς καί τῆς ὑπορροῆς, καθώς καί ὁ ἐρμηνευτής αὐτάς ἀκριβῶς ἐδίδαξε περὶ τῶν ἐναλλαγῶν τῶν ἡχων, ἄνα νέ ἄνες, ἐπάνω τοῦ α' ἤχου, εἰ ἐξηχίσης μίαν φωνήν, γίνεται β'».

64. 'Ο.π. Εδώ τελειώνει η δημοσίευση του κώδικα IB 332 από τον Rebours, ο οποίος όπως αναφέρει (ό.π., σελ. 14) δυσκολεύεται να συνεχίσει εξαιτίας των δυσκολιών της γραφής. Ειδικά για το χφ. IB 332 βλ. Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, *Ιεροσολυμιτική βιβλιοθήκη Α'*, σελ. 376.

65. Ανώνυμος C, χφ IB 332, f. 27v.

των δύο μέσων του «Αγιοπολίτη», την οποία προσπαθεί να κατοχυρώσει με το θρύλο ότι ο Δαβίδ και ο Σολομών δημιουργούν αντίστοιχα τους τέσσερις κύριους και τέσσερις πλάγιους με τους δύο μέσους⁶⁶. Η διαπραγματεύση συμπληρώνεται με ένα παράδειγμα ηχημάτων και ένα σχεδιάγραμμα «κανόνιο» που αποδίδονται στο Δαμασκηνό⁶⁷.

Δύο άλλα κείμενα αναφέρονται στη «διπλοφωνία» και την ερμηνεία της παραλλαγής του «τροχού» του Κουκουζέλη. Στο κείμενο της διπλοφωνίας επισημαίνεται ένα τμήμα που είναι επηρεασμένο από τον πρόλογο του «Αγιοπολίτη». Αναφέρονται δηλαδή οι περιπτώσεις των μέσων ήχων του πλαγίου δευτέρου και πλαγίου τετάρτου με τα χαρακτηριστικά τροπάρια: «Νίκηνη ἔχων Χριστέ...», «Σέ τῶν ἐπὶ ὕδατων...» και «Σταυρόν χαράζας...»⁶⁸.

Το τελευταίο κείμενο της ενότητας των οκτώ θεωρητικών εγχειριδίων περιλαμβάνει δύο ενδιαφέροντα κεφάλαια, που αναφέρονται στους ήχους. Το πρώτο επιγράφεται «Ἑρωταποκρίσεις τῆς ὑπορροῆς»⁶⁹ και το δεύτερο «Μέθοδος εἰς μαθητὴν ὠφελιμωτάτη». Στο πρώτο, κάθε ήχος από τους οκτώ έχει δύο μέσους. Ο ένας είναι κύριος και ο άλλος πλάγιος. «Εὐρίσκονται δέ χωρὶς μέλους δι' ἀριθμητικοῦ λόγου οὕτως»⁷⁰. Στους κύριους ο μέσος είναι δύο φωνές πάνω και στους πλάγιους δύο κάτω. Ας υποθεθεί ότι οι τέσσερις ήχοι αριθμούνται με το 1,2,3,4. Όταν ζητώ το μέσο ήχο στους κύριους προσθέτω το δύο· αντίθετα για τους πλάγιους το αφαιρώ. Παράδειγμα, ο μέσος πρώτος είναι $1+2=3$ ο τρίτος. Στον πλάγιο, επειδή δεν αφαιρείται το δύο από τη μονάδα δανείζομαι τέσσερις φωνές. Από το σύνολο πέντε αφαιρώ το δύο και βρίσκω τον πλάγιο τρίτο (βαρύ) ως μέσο πρώτο των πλαγίων. Στην περίπτωση του τρίτου μέσου των κυρίων έχω $3+2=5$. Ωστόσο, αφαιρώ το τέσσερα, επειδή το πέντε υπερβαίνει το τέσσερα, και έχω μονάδα. Συνεπώς, ο μέσος του τρίτου είναι ο πρώτος. Για τον τρίτο μέσο των πλαγίων αφαιρώ το δύο από το τρία. Έτσι βρίσκω τον πλάγιο πρώτο ως μέσο. Αντίστροφα, ο μέσος των κυρίων του πλαγίου δευτέρου βρίσκεται αν προσθέσω στο δεύτερο το δύο. Βρίσκω λοιπόν τον τέταρτο. Ο μέσος τώρα του πλαγίου δευτέρου με την αφαίρεση είναι ο πλάγιος του τετάρτου. Συγκεντρωτικά, ο μέσος α' είναι ο τρίτος και βαρύς· ο β' τέταρτος και πλάγιος του τετάρτου· ο γ' πρώτος και πλάγιος του πρώτου· ο δ' δεύτερος και πλάγιος του δευτέρου· ο πλ. α' πρώτος και βαρύς· ο πλ. β' τέταρτος και πλάγιος του τετάρτου· ο βαρύς πρώτος και πλάγιος του πρώτου, και ο πλ. δ' δεύτερος και πλάγιος του δευτέρου. Το κεφάλαιο αυτό συμπληρώνεται με μια συμβολική εξήγηση των ήχων σε

66. Ό.π., f. 29v. Στο θρύλο αναφέρονται ο Gastoué, ο Reese και ο Werner.

67. Ανώνυμος D, ό.π., f. 21r-23r και 30r-v.

68. Ανώνυμος F και G, ό.π., f. 31r εξ.

69. Βλ. L. Tardo, *L' antica*, σελ. 228. Το χφ IB 332 δεν περιλαμβάνει το κεφάλαιο αυτό στο σύνολό του και στη θέση του καταχωρεί μαζί με τον τίτλο ένα μικρό τμήμα. Στο χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 38r το κεφάλαιο αυτό επιγράφεται «Μέθοδος του αριθμού των η' ήχων».

70. L. Tardo, ό.π. Εδώ η φράση «δι' ἀριθμητικοῦ λόγου» γράφεται: «διαριθμητικοῦ λόγου». Η διόρθωση έγινε με βάση το χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 38r.

σχεση με τα μέταλλα⁷¹. Το επόμενο κεφάλαιο είναι μια απλή αναφορά των κυρίων, πλαγίων και μέσων ήχων με την επισημείωση: «Γίνωσκε ὅτι ἀπό παντός κυρίου ἤχου, ἐάν κατέβης τέσσαρας φωνάς, ἐστὶν ὁ πλάγιος αὐτοῦ· εἰ δέ τρεῖς παραμέσος· καὶ ἐάν κατέβης μίαν εἶναι παραπλάγιος»⁷². Ως κατακλείδα των οκτώ θεωρητικών διατριβών περιλαμβάνονται σύντομοι μέθοδοι «παραλλαγῆς» και καλαίσθητα σχεδιαγράμματα των οκτώ ήχων. Η επεξηγήσή τους, και στις δύο περιπτώσεις, γίνεται με τα σημεία των μαρτυριών⁷³.

Στη σειρά των ανώνυμων θεωρητικών διατριβών πρέπει να προστεθεί και η «Ερμηνεία των φωνών και των ήχων» που συναντάται σε περιορισμένο αριθμό χφ., όπως είναι το ΑΓ. Δ 570 και Α 968. Το κείμενο αυτό, με αναλυτικές περιγραφές των ιδιωμάτων των ήχων, έχει ιδιαίτερη σημασία για την οκταηχία και περιλαμβάνεται στα κείμενα θεωρητικών εγχειριδίων που εκδίδονται στο κεφ. 7.1. Από τα πιο χαρακτηριστικά σημεία του θεωρητικού αυτού υλικού είναι «το λέγετο», μια κατηγορία τριφώνων ήχων γνωστή στη μεταγενέστερη πράξη ως λέγετος ήχος. Για «το λέγετο» επίσης κάνουν λόγο ο Ιωάννης Πλουσιαδηνός και ο Ιωάννης Λάσκαρης.

Σε τελική, λοιπόν, ανάλυση τα θεωρητικά εγχειρίδια των «Ερωταποκρίσεων» και των Ανώνυμων, μαζί με τα μουσικά παραδείγματα και τα σχεδιαγράμματά τους, προσπαθούν να δώσουν μια συγκεκριμένη απάντηση στην υπόθεση της οκταηχίας της λειτουργικής υμνογραφίας.

4.2.3. Γαβριήλ Ιερομονάχου, «Τί ἐστί ψαλτική»

Η θεωρητική εργασία του Ιερομονάχου Γαβριήλ, που έζησε το πρώτο ήμισυ του ιε' αιώνα, έχει ιδιαίτερη αξία και αποτελεί την πρώτη συστηματική προσπάθεια για τη δημιουργία μιας αυτοτελούς θεωρίας χωρίς περιττές και αυθαίρετες περιγραφές⁷⁴. Έχουν ειπωθεί πολλά για την Ψαλτική και «πάντες ὁμοίως τοῦ

71. L. Tardo, ὁ.π., σελ. 230 και χφ. ΑΓ. Δ 570 f. 31v εξ.

72. Βλ. χφ. IB 332, f. 33v.

73. Το χφ. IB 332, f. 33v και 34r-v, περιλαμβάνει δύο μεθόδους με τους τίτλους: «Μέθοδος ὠφέλιμος εἰς τὴν τέχνην» και «Μέθοδος ὠφέλιμος». Πρόκειται για σύντομες ασκήσεις της παραλλαγῆς των οκτώ ήχων. Σε άλλους κώδικες οι «Ερωταποκρίσεις» πλαισιώνονται από διάφορα σχεδιαγράμματα. Αλλά τα σχεδιαγράμματα που αναφέρονται στους ήχους, όπως και οι μέθοδοι παραλλαγῆς, ποικίλλουν.

74. Κατά τον κώδικα ΑΓ. Κ 461 (βλ. Σ. Λάμπρου, *Κατάλογος Α*, σελ. 318) ο Γαβριήλ καταγόταν από την Αγχίαλο. Οι κώδικες ΑΓ. Ξπ 383, f. 236v, ΑΓ. Δχ 315, f. 1r (βλ. Γρ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα Α'*, σελ. 294 και 348 αντίστοιχα) και ο ΑΓ. Α 610 αναφέρουν ότι ο Γαβριήλ ήταν μοναχός στη μονή Ξανθοπούλων. Περισσότερα βλ. Ch. Hannick, «Byzantinische Musik», σελ. 204 εξ. Το θεωρητικό του Γαβριήλ εκδίδει αρχικά ο Ιάκ. Αρχατζικάκης στο *ΠΕΑ*, τεύχος Β' (1900), σελ. 76-96, από τον κώδικα ΜΠΤ 811. Το μισό περίπου κείμενο εκδίδει με υπομνηματισμούς ο J.-B. Rebours, «Πραγματεία του XV αιώνα περί βυζαντινῆς μουσικῆς», *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', ἔτος ΣΤ' (Η'), αριθ. 1-14, 15-31 Ιουλίου (1910), σελ. 5 εξ., από κώδικα της IB. Ο Ε.

σκοπού βάλλουσι καί οὐδαμῶς τῇ ὑποθέσει φασί προσήκοντα, ἀλλὰ καί ἰδιωτικῶς πάνυ προσφέρουσι ταῦτα καί ἀφελῶς»⁷⁵. Ἐτσι, ο Γαβριήλ, ανεπηρέαστος ἀπὸ οποιαδήποτε κατάσταση, προσπαθεῖ νὰ μας δώσει μιὰ σωστή καὶ εὐλικρινή ἐνημέρωση γιὰ τὴ λειτουργικὴ μουσικὴ, ποὺ τὴν ονομάζει χαρακτηριστικὰ ψαλτικὴ⁷⁶.

Ἰδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἀναφορὰ τοῦ Γαβριήλ στοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ἤχους. Ἐκπροσωπώντας ἐπᾶξια τὴ μουσικὴ παράδοση τῆς Ἐκκλησίας ἐπιμένει στο ἀρχαῖο καθεστῶς τῆς οκταηχίας. Ἡ ψαλτικὴ, ἀφοῦ ἔλαβε ὑπόψη τῆς τα «σημεῖα, τὰς θέσεις, τὴν χειρονομίαν, ἐποίησε τοὺς ἤχους, οἵπερ εἰσὶν ὀκτώ καὶ οὐ πλείους»⁷⁷. Κάθε ἐπινόηση καὶ προσθήκη εἶναι ἀδιανόητη, ὅπως συμβαίνει στα οκτὼ μέρη τοῦ λόγου. Τελικὰ «πᾶν ὅπερ εἶποι τις ψάλλων ἓν τινὶ τῶν ὀκτὼ ἤχων ἁρμόσει»⁷⁸. Οἱ συστάσεις αὐτὲς τοῦ Γαβριήλ δὲν προέρχονται ἀπὸ καμιὰ σχολαστικὴ διάθεση. Ἀντίθετα, ὁ πεπειραμένος αὐτὸς θεωρητικὸς ομιλεῖ καὶ ὡς ἐκτελεστής τῆς ψαλτικῆς, ἀφοῦ μάλιστα υπῆρξε δομέστικος, συνθέτης καὶ δάσκαλος⁷⁹.

Ὁ Γαβριήλ ἀνοίγει τὴν πραγματεία τοῦ γιὰ τοὺς ἤχους με τὶς ονομασίες τοὺς. Οἱ ἤχοι «παρονομάζονται διπλῶς ἀπὸ τε τοῦ τόπου ἔνθα ἕκαστος ἐπλεόναζε καὶ ἀπὸ τῆς τάξεως»⁸⁰. Ἀκολουθοῦν οἱ γνωστὲς ονομασίες τοῦ Ἀνώνυμου C, δῶριος α', λύδιος β', φρύγιος γ' κ.τ.λ. Ἀπ' αὐτὲς ἡ ονομασία πρῶτος δόθηκε γιὰτὶ «οὐδεὶς ἕτερος εὐρίσκεται πλείονα εἶδη ἔχων»⁸¹. Ἐτσι, οδηγούμεστε σὲ μιὰ αισθητικὴ ἀνάλυση με ἐντονὴ τὴν ἐπίδραση τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς σκέ-

Βαμβουδάκης, *Συμβολή*, σελ. 1 ἐξ., παρουσιάζει τὸ εγχειρίδιό ἀφοῦ ἔχει ὑπόψη τοῦ, ὅπως ὁ ἴδιος ἀναφέρει, τὸ χφ. IB 332 καὶ τὴν ἐκδοση τοῦ Ἀρχατζικάκη. Ὁ L. Tardo, *L' antica*, σελ. 184 ἐξ., ἐκδίδει τὸ εγχειρίδιό ἀπὸ τὸ χφ. ΑΓ. Α 610. Στὴν παρουσίαση τοῦ κειμένου οἱ παραπομπὲς γίνονται στοὺς Tardo καὶ Βαμβουδάκη. Ἡ ἐκτύπωση τῆς εργασίας βρισκόταν στο τελευταῖο στάδιο ὅταν δημοσιεύτηκε ἡ κριτικὴ ἐκδοση ἀπὸ τοὺς Ch. Hannick - G. Wolfram, *Gabriel Hieromonachos, Abhandlung über den Kirchengesang, MMB Corpus scriptorum de re musica I*, Wien 1985, με τὸ κείμενο τοῦ εγχειριδίου τοῦ Γαβριήλ.

75. Γαβριήλ Ἱερομονάχου, *Τί ἐστὶ ψαλτικὴ*, ἐκδ. L. Tardo, *L' antica*, σελ. 185 καὶ E. Βαμβουδάκη, *Συμβολή*, σελ. 1 ἐξ.

76. Ὁ.π. «Ψαλτικὴ ἐστὶν ἐπιστήμη διὰ ρυθμῶν καὶ μελῶν περὶ τοὺς θεῖους ὕμνους καταγινόμενη».

77. Γαβριήλ Ἱερομονάχου, ὁ.π., σελ. 196 καὶ 19 ἀντίστοιχα στὶς ἐκδόσεις Tardo καὶ Βαμβουδάκη.

78. Ὁ.π. Σὲ ἄλλο σημεῖο ὁ Γαβριήλ (σελ. 200 καὶ 25 ἀντίστοιχα στὶς ἐκδόσεις Tardo καὶ Βαμβουδάκη) ἀναφέρει: «Ἐν τούτοις γοῦν τοῖς ὀκτὼ ἤχοις εὐρίσκεται ἅπανα μελωδία καὶ ἡ ἐν τοῖς βαρβάροις καὶ ἡ ἐν τοῖς Ἑλλήσι. Καὶ ἄλλοι παρὰ τούτοις ἤχοι οὐκ εἰσιν. Ἴσως τὴν μεταχείρησιν τούτων ποιήσῃ ἄλλο γένος ἄλλως κατὰ τι· ἡμεῖς δὲ ὡς ἐφημεν ἄλλους ποιῆσαι ἤχους τῶν ἀδυνάτων· ἀλλὰ πᾶν ὅπερ εἶποι τις ἐν τινὶ τῶν ὀκτὼ ὑποπεσεῖται».

79. Οἱ πληροφορίες αὐτὲς δίνονται ἀπὸ τὴ χειρόγραφη παράδοση ὅπου ὑπάρχουν τὸ θεωρητικό καὶ οἱ διάφορες συνθέσεις τοῦ Γαβριήλ.

80. Ὁ.π.

81. Ὁ.π., σελ. 196 καὶ 20 ἀντίστοιχα στὶς ἐκδόσεις Tardo, καὶ Βαμβουδάκη.

ψεως⁸². Τα είδη των μελωδιών και των ήχων παρουσιάζονται ακόμη ως ιδέες και φύσεις. Η ιδέα «ὥσπερ τι χρώμα ἔστιν, ὃ χωρίζει ἕκαστον τῶν ἡχῶν ἀπὸ τῶν ἄλλων»⁸³. Ο πρώτος, ὅπως και οι άλλοι ήχοι, έχει «τὴν γνωριστικὴν αὐτοῦ ιδέαν»⁸⁴. Διαφέρει ὁμως ἀπὸ τοὺς ἄλλους «ὡς πλειόνων περιεκτικός»⁸⁵. Γι' αὐτό ακριβῶς ονομάστηκε πρῶτος. Παρουσιάζεται, λοιπόν, ὡς τετράφωνος, νᾶος και μέσος, ἐνῶ το μέλος τοῦ «ὥσπερ πεπαρησιασμένον καὶ γαῦρόν ἐστι»⁸⁶. Μετά ἀπ' αὐτόν ἀκολουθοῦν οἱ ἄλλοι μέχρι τοὺς οκτώ.

Οἱ ήχοι ἔχουν ορισμένα ιδιώματα, ἀλλὰ και κοινὰ χαρακτηριστικά. Ἀνάμεσα στα κβινὰ εἶναι ἡ περίπτωση τῆς δημιουργίας τῶν μέσων ήχων. Ο Γαβριήλ ἀναλύει τὸ θέμα τοῦ με τὴν κατ' ἐκλογὴ παράθεση μουσικῶν υποδειγμάτων⁸⁷. Ὡστόσο, ἀκολουθεῖ ἀρχικὰ τὴ διδασκαλία τοῦ «Ἀγιοπολίτη», σύμφωνα με τὴν ὁποία οἱ μέσοι ήχοι παράγονται ἀπὸ τοὺς πλάγιους. Κάθε ἓνας ὁμως ἀπὸ τοὺς μέσους δημιουργεῖ και δικό τοῦ μέλος, που εἶναι δηλωτικό τῆς μεσότητάς τοῦ. Ἡ τετραφωνία βρίσκεται σε ὅλους, ἀλλὰ περισσότερο τὴ χρησιμοποιεῖ ο α' ήχος. Ο ήχος λέγεται τετράφωνος ὅταν «ἐν τέσσαρσι φωναῖς καταγίνεται τό τούτου μέλος»⁸⁸. Νᾶος ἐπίσης ὅταν μετὰ ἀπὸ τὴν τετραφωνία «καταλέγει και δύο ἔξω»⁸⁹. Ἀπὸ αὐτές, ἡ τελευταία εἶναι τοῦ τρίτου ήχου. Το ἀπήχημα «νανά» λοιπόν, τοῦ τρίτου ήχου δίνει τὴν ονομασία νᾶος⁹⁰.

Οἱ κύριοι ήχοι δημιουργοῦν τοὺς πλάγιους, οἱ ὁποῖοι διαφέρουν ὡς πρὸς τὴ γνωριστικὴ ιδέα. Ἡ ἑκτασὴ τῶν φωνῶν στοὺς πλάγιους ἀπὸ τῆς τριῆς φθάνει μέχρι τῆς οκτῆς. Ἐδὼ σταματοῦν και δὲν προχωροῦν περισσότερο, γιατί στὴ μία φωνὴ σπάνια φθάνει κανεῖς, ἐπειδὴ εἶναι «ἀσύμφωνον καὶ ἄηθες»⁹¹. Ἡ «κοινωνία τῶν ήχων» τοῦ «Ἀγιοπολίτη» συναντάται και στοὺς πλάγιους ήχους τῆς περιγραφῆς τοῦ Γαβριήλ. Ἐτσι, σχετίζονται ἀμεσα ο πλάγιος α' και ο πλάγιος δ', ἐπειδὴ κι οἱ δύο φθάνουν μέχρι τὸ «διπλασμό» (ἀντιφωνία). Διαφέρουν ὁμως στῆς φωνές, ἐπειδὴ ο πλάγιος α' «καταλέγει τρεῖς, τέσσαρας, ἕξ, ἑπτὰ, ὁ δὲ πλάγιος τοῦ δ', τρεῖς, τέσσαρας, πέντε, ἕξ, ἑπτὰ ἔξω χωρὶς τῆς τοῦ ἴσου»⁹². Ο πλάγιος τοῦ δευτέρου ἐπίσης και ο βαρὺς σχετίζονται, γιατί και οἱ δύο δε δημιουργοῦν διπλασμό. Οἱ ήχοι αὐτοὶ φθάνουν μέχρι τῆς ἐπτά φωνές. Ἡ διαφορὰ

82. Βλ. κεφ. 1.2.

83. Γαβριήλ Ἱερομονάχου, ὁ.π., σελ. 197 και 20 ἀντίστοιχα στῆς ἐκδόσεις Tardo και Βαμβουδάκη. Για τὴ φύση και τὴν ιδέα τῶν ήχων βλ. E. Wellesz, *A History*, Oxford 1961², σελ. 310.

84. Γαβριήλ Ἱερομονάχου, ὁ.π., σελ. 197 και 20 ἀντίστοιχα.

85. Ὁ.π.

86. Ὁ.π., σελ. 197 και 21 ἀντίστοιχα.

87. Τα παραδείγματα τοῦ Γαβριήλ ἀφοροῦν τὸν α', β', γ' και δ' ήχο.

88. Γαβριήλ Ἱερομονάχου, ὁ.π., σελ. 198 και 22 ἀντίστοιχα.

89. Ὁ.π.

90. Ὁ.π., σελ. 199 και 23 ἀντίστοιχα.

91. Ὁ.π., σελ. 199 και 24.

92. Ὁ.π.

τους επισημαίνεται, όταν ο πλάγιος β' «καταλέγει τρεις, τέσσαρας, πέντε, έξ, ό δέ βαρύς τέσσαρας καί πέντε»⁹³.

Η ψαλτική διαθέτει επίσης και τις φθορές, που είναι ορισμένα σημάδια και για τους οκτώ ήχους και δείχνουν την εναλλαγή του μέλους. Από όλες όμως τις φθορές είναι σε χρήση μόνο των κυρίων και σπάνια ή σχεδόν ποτέ των πλαγίων⁹⁴. Για να καταλάβει κανείς τη χρήση και τη σημασία των φθορών πρέπει να έχει υπόψη του τα ακόλουθα. Όλοι οι ήχοι βρίσκονται σε όλους τους ήχους. Στον πρώτο, λ.χ., βρίσκονται ταυτόχρονα και οι κύριοι και οι πλάγιοι. Έτσι, όσες φωνές θα ανέβεις από οποιοδήποτε ήχο συμβαίνει να έχεις αλλάξει τόσους ήχους⁹⁵. Το ίδιο γίνεται και στην κατάβαση των φωνών. Αλλά πρέπει να ξέρεις ότι οι κύριοι είναι στις ανιούσες και οι πλάγιοι στις κατιούσες. Εδώ όμως υπάρχει το χαρακτηριστικό ότι, παρόλο που είναι όλοι αναμειγμένοι, «έπονται τή φύσει καί τή ιδέα του μέλους εν φ είσιν»⁹⁶. Συμβαίνει τώρα, εξαιτίας της φιλοτιμίας και της καλαισθησίας του συνθέτη ή ακόμη και αναγκαστικά, να εισχωρήσει σ' έναν ήχο κάποιος άλλος. Τότε ο δεύτερος από αυτούς μεταφέρει μαζί του και μεταδίδει «τό γνωριστικόν αυτού μέλος»⁹⁷. Η διαδικασία αυτή γίνεται με δύο τρόπους, «ή από παραλλαγής ή από μέλους»⁹⁸. Στην παραλλαγή τοποθετείται ο ήχος εκείνος στον οποίο ανήκει το μέλος. Από την άλλη πλευρά χρησιμοποιείται η φθορά που μεταβάλλει προσωρινά τον ήχο. Παράδειγμα πάνω σ' αυτά είναι τα επιφωνήματα του «ένεδύσατο»⁹⁹. Έτσι, ενώ είναι τρίτος ήχος από παραλλαγής, το μέλος μεταβάλλεται σε «νενανώ» με τη χρήση της φθοράς.

Σχετικά με τη μελωδία του «νενανώ» ο Γαβριήλ αναφέρει ότι μερικοί την εκλαμβάνουν ως ήχο, ενώ δεν είναι, γιατί η φθορά είναι εκείνη που δημιουργεί την αλλαγή¹⁰⁰. Ακόμη, η φθορά του «νενανώ» δεν ανήκει σε κανέναν ήχο, αλλά είναι ξεχωριστή περίπτωση που δημιουργεί δικό της μέλος¹⁰¹.

Όλα τα παραπάνω πρέπει να τα γνωρίζει ο ψάλτης για να μη διαψευστεί ποτέ. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να γίνει πολύ έμπειρος στην ψαλτική, γνωρίζοντας άριστα τη μετροφωνία και την παραλλαγή, για να βρίσκει εύκολα τον ήχο σε όποια φωνή κι αν βρίσκεται. Για να διευκολυνθεί κανείς πάνω σ' αυτό υπάρχει ειδικό κανόνιο.¹⁰²

93. Ό.π., σελ. 200 και 24.

94. Ό.π., σελ. 200 και 25. Ο L. Tardo εδώ παρουσιάζει ένα κενό που αλλοιώνει εντελώς την έννοια της προτάσεως. Ακόμη γράφει λάθος τη λέξη «έννατον» ως «ένα τών».

95. Ό.π., σελ. 200 και 26.

96. Ό.π.

97. Ό.π.

98. Ό.π.

99. Ό.π., σελ. 201 και 26.

100. Ό.π.

101. Ό.π., σελ. 200 και 26.

102. Βλ. κεφ. 4.3.

Ο Γαβριήλ κλείνει την πραγματεία του με χρήσιμες συστάσεις προς εκείνους που ψάλλουν από το Καλοφωνάριο. Η επιτυχία της ψαλμωδίας εξασφαλίζεται με τη γνώση των ιδιωμάτων των ήχων. Με τις προϋποθέσεις αυτές εξάλλου φθάνει κανείς στη σωστή τοποθέτηση της φωνής, όταν πρόκειται να κάνει έναρξη της καλοφωνίας.

4.2.4. Μανουήλ Χρυσάφου Λαμπαδαρίου, «Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ ψαλτικῇ τέχνῃ καὶ ὧν φρονούσι κακῶς τινες περὶ αὐτῶν»

Ο Μανουήλ Χρυσάφης χρημάτισε λαμπαδάριος στο Παλάτι κατά το α' μισό του 15^{ου} αιώνα και έγραψε την εξαιρετικά σπουδαία πραγματεία που αναφέρεται στις θέσεις και τις φθορές¹⁰³. Έτσι, με επιμέρους θεωρητικά ζητήματα της ψαλτικής τέχνης συμπληρώνεται η ανώνυμη θεωρία της Παπαδικής και των διδακτικών κειμένων των παλαιότερων χρόνων. Αυτός είναι άλλωστε και ο σκοπός της εργασίας του Χρυσάφου, με τις σημαντικές ακόμη πληροφορίες για το συνθετικό έργο της εποχής του και τους εκκλησιαστικούς μελουργούς που το αντιπροσωπεύουν¹⁰⁴.

Ο Χρυσάφης, με βάση τις συνηθισμένες εκκλησιαστικές μελωδίες, εξετάζει αναλυτικά τις φθορές των οκτώ ήχων, μαζί με τις δευτερεύουσες μελωδίες του πλαγίου δευτέρου και πλαγίου τετάρτου ήχου που άρχιζαν με τα απηχήματα «νενανώ» και «νανά». Η «ψαλτική έπιστήμη οὐ συνίσταται μόνον ἀπὸ παραλλαγῶν»¹⁰⁵. Δεν υπάρχει δηλαδή η απλή μελωδία μόνο των οκτώ ήχων ξεχωριστά.

103. Το κείμενο του εγχειριδίου δημοσιεύει ο Α. Παπαδόπουλος-Κεραμέως, «Μανουήλ Χρυσάφης, λαμπαδάριος του βασιλικού κλήρου», VV 8 (1901), σελ. 534-545, από κώδικα της συλλογής του, με εκτενή εισαγωγικά και ο Κ. Ψάχος, «Δημοσίευσις αρχαίων ανεκδότων χειρογράφων περὶ της εκκλησιαστικής ημών μουσικής», *Εφημερίς Φόρμιγς*, έτος Β', αριθ. 5, 15 Μαρτίου (1903), σελ. 3 εξ., από τον κώδικα ΑΓ. Ι 1120. Ο Ε. Βαμβουδάκης, *Συμβολή*, σελ. 35 εξ., παρουσιάζει το πρώτο μέρος του εγχειριδίου έχοντας υπόψη τον Ψάχο, τον κώδικα IB 332 και ένα μικρό τμήμα του εγχειριδίου που παραθέτει ο Β. Στεφανίδης («Σχεδιάσμα...», σελ. 276-279). Για μια τέταρτη έκδοση βλ. L. Tardo, *L' antica*, σελ. 230 εξ., από τον κώδικα ΑΓ. Α 610. Τέλος, για μια επανάληψη της εκδόσεως του Ψάχου, με σχετική παραβολή του κώδικα ΑΓ. Κ 461, βλ. Α. Αλυγιάκη, *Θέματα*, σελ. 61 εξ. Το τμήμα που αναφέρεται στις φθορές βλ. J.-B. Thibaut, *Monuments*, σελ. 89 εξ. Οι παραπομπές στην παρουσίαση του εγχειριδίου γίνονται στους Παπαδόπουλο-Κεραμέα και Tardo. Για το Χρυσάφη και το έργο του βλ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ό.π., σελ. 526-533 και Ch. Hannick, «Byzantinische Musik», σελ. 207 εξ. Βλ. επίσης D. Conomos, «The Treatise of Manuel Chrysaphis», *Report of the 11th Congress of the International Musicological Society II*, Copenhagen 1972, σελ. 748-751.

104. Στο προοίμιο αναφέρονται συνθέτες των οίκων και των κοντακίων όπως του Ανανεώτη, Γλυκύ, Ηθικού, Κουκουζέλη και Ιωάννου Κλαδά. Στο κυρίως έργο του Κουκουζέλη, Κορώνη, Κλαδά, Λέοντος Αλμυριώτη, Ηθικού, Συμεών Ψυρίτζη, Καμπάνη, Μιχαήλ Πατζάδος, Γερμανού Μοναχού και Κουκουμά.

105. Μανουήλ Χρυσάφου, *Περὶ των ενθεωρουμένων*, έκδ. Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, μν.

Καλλιεργείται και η έντεχνη εκκλησιαστική σύνθεση με την εναλλαγή των ήχων και την ποικιλία των διαφόρων μελωδικών θέσεων. Με αυτήν ακριβώς την έννοια φθορά είναι η μικρή και προσωρινή αλλαγή του μέλους με έναν άλλο ήχο από αυτόν που ψάλλεται. Η επόμενη φάση οδηγεί στη λύση της φθοράς και στην επαναφορά της ιδέας του ήχου που προσαλλόταν¹⁰⁶. Η ιδέα και η φύση του ήχου για το Χρυσάφη, όπως και για το Γαβριήλ, είναι η τυποποιημένη μορφολογικά μελωδία που βασίζεται στην αρχαία ελληνική αισθητική αντίληψη¹⁰⁷. Οι ήχοι διατηρούν στενή σχέση μεταξύ τους, που διαπιστώνεται με την παραλλαγή των φωνών. Από τον πρώτο ήχο, δηλαδή, μία φωνή προς τα πάνω είναι ο δεύτερος, δύο ο τρίτος, και τρεις ο τέταρτος. Η εναλλαγή όμως αυτού του είδους δεν είναι φθορά. Αντίθετα, ο συνθέτης εναλλάσσει και ποικίλλει το μέλος με τη φθορά που την τοποθετεί «εις τόν πρόποντα τόπον, ὥσπερ σύμβολόν τι προσημαῖνον τήν ἐναλλαγὴν τοῦ ἤχου καὶ τοῦ μέλους»¹⁰⁸.

Η φθορά του πρώτου ήχου δ . Η τοποθέτηση της φθοράς αυτής δηλώνει μια μικρή ή εκτενέστερη προκατασκευή του βαρέος ήχου. Επίσης, η φθορά του πρώτου ήχου καταλήγει μόνο στο βαρύ, όπως διαπιστώνεται από όσα εφαρμόζουν και διδάσκουν οι μεγάλοι δάσκαλοι: Ο Μαῖστορας Ιωάννης Κουκουζέλης, στο τροπάριο «Μητέρες ἡτεκνοῦντο», στις φράσεις «πικρῶς κατεθερίζετο» και «Μέγα ἦν τό δεινόν»¹⁰⁹. Ο Ξένος Κορώνης στο κράτημα «Ἰνα τί ἐφρύαξαν». Ο Ιωάννης Κλαδάς στο κράτημα «Πολλάκις τήν ὑμνωδίαν» και στον Ακάθιστο Ὑμνο. Ο Λέων Αρμυριώτης στο στιχηρό των Αγίων Παθών «Ὅτε τῷ σταυρῷ», στη φράση «ἐβόα πρὸς αὐτούς». Ο Ηθικός στο «Ὁ συμμαχήσας Κύριε». Ο Συμεών Ψυρίτζης στο «Ἄγγελοι ἐν οὐρανοῖς». Τέλος, ὁ Χρυσάφης, αφού τονίζει ότι σύμφωνα με τις παραπάνω περιπτώσεις παρουσιάζονται να ενεργούν και άλλοι συνθέτες, αναφέρει και το δικό του παράδειγμα στο «Μετά δακρύων γυναῖκες». Ἐτσι, η φθορά του πρώτου ήχου τοποθετείται στον «ἀπό παραλλαγῶν» τέταρτο ήχο και μετατρέπει την παραλλαγή και την ιδέα της μελωδίας σε πρώτο ήχο. Η παραλλαγή συγκεκριμένα δεν οδηγείται στο μέσο τέταρτο ήχο αλλά στο βαρύ, ενώ, τελικά, η μελωδία καταλήγει στον ήχο της φθοράς ή τον πλάγιο του πρώτου. Για το λόγο αυτό, άλλωστε, ο βαρύς και ο πλάγιος του πρώτου ήχου δεν έχουν δική τους φθορά¹¹⁰.

Η φθορά του δευτέρου ήχου ϕ . Χρησιμοποιείται από τη μια μεριά για τη λύση του μέλους της φθοράς του νενανώ και από την άλλη για τη δέσμευση

έργο, σελ. 535 και L. Tardo, μν. ἔργο, σελ. 231. Βλ. και Ε. Βαμβουδάκη, μν. ἔργο, σελ. 38.


106. Βλ. Μανουήλ Χρυσάφου, *Περί των ενθεωρουμένων*, έκδ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, μν. ἔργο, σελ. 538 και L. Tardo, μν. ἔργο, σελ. 235.

107. Βλ. κεφ. 1.2.

108. Μανουήλ Χρυσάφου, *Περί των ενθεωρουμένων*, ό.π.

109. Ό.π., σελ. 539 και 236 αντίστοιχα στις εκδόσεις Παπαδοπούλου-Κεραμέως και Tardo.

110. Ό.π., σελ. 540 και 237 αντίστοιχα στις εκδόσεις Παπαδοπούλου-Κεραμέως και Tardo.

της μελωδίας¹¹¹. Στην πρώτη περίπτωση, σε ένα κράτημα του Κορώνη του δευτέρου ήχου με αρχή το  γίνεται «ἀπό μέλους» ο τρίτος ήχος νενανώ. Στην συνέχεια, για τη λύση της μελωδίας του νενανώ, τοποθετείται η φθορά του δευτέρου ήχου «καί πάλιν ἀνέρχεται τό μέλος τοῦ δευτέρου ήχου εἰς τήν ιδεάν αὐτοῦ». Το ίδιο κάνει και ο λαμπαδάριος Ιωάννης Κλαδάς στο μεγάλο κράτημά του του δευτέρου ήχου και ο Κουκουζέλης σ' ένα στίχο καλλοφωνικό. Στην περίπτωση που δεσμεύεται η μελωδία με τη φθορά του δευτέρου ήχου, συμβαίνει, πολλές φορές, ο πρώτος ήχος ο τετράφωνος να γίνεται δεύτερος «ἀπό μέλους». Έτσι ο πρώτος με τη φθορά του δευτέρου δεν κατεβαίνει στο μέσο του ήχο, το βαρύ, αλλά γίνεται μέσος δεύτερος. Παραδείγματα γι' αυτό βρίσκονται στον Ακάθιστο Ὑμνο του λαμπαδαρίου Ιωάννη Κλαδά. Εδώ, ο τέταρτος ήχος γίνεται δεύτερος στο στίχο «Ἐχουσα Θεοδόχον», όταν αρχίζει η φράση «ἡ παρθένος τήν μήτραν» και στο στίχο «Νέαν ἔδειξε κτίσιν» στη φράση «ἐμφανίσας ὁ κτίστης». Ωστόσο, η τελική κατάληξη είναι ο μέσος του δευτέρου, δηλαδή ο πλάγιος του τετάρτου. Βέβαια η μελωδία δεν κατεβαίνει απλώς μέχρι τον πλάγιο του τετάρτου, αλλά δεσμεύεται από τη φθορά και λέγεται «ἔσω δεύτερος»¹¹².

Η φθορά του τρίτου ήχου ψ . Η φθορά αυτή δε χρησιμοποιείται συχνά, επειδή το μέλος του τρίτου ήχου δε μεταβάλλεται από άλλη φθορά.¹¹³ Η χρήση της όμως είναι απαραίτητη στην τριφωνία, όταν αρχίζει από τον τρίτο ήχο. Η φθορά αυτή λέγεται και φθορά του πλαγίου τετάρτου και έχει την ονομασία «νανά». Η κατάληξή της είναι ο πλάγιος του τετάρτου, όπως φαίνεται και στο παράδειγμα του Κουκουζέλη «Οἶμοι γλυκύτατε Ἰησοῦ» και στο σημείο «Μεγάλυνω τά πάθη σου». Τοποθετείται, δηλαδή, εδώ η φθορά του νανά στον «ἀπό παραλλαγῆς τέταρτον» και γίνεται τρίτος. Έτσι λύεται η φθορά του νενανώ και η μελωδία φθάνει μέχρι τον πλάγιο του τετάρτου. Η φθορά του τρίτου χρησιμοποιείται ακόμη στα φθορικά κρατήματα με κατάληξη τον πλάγιο του πρώτου ήχο. Αλλά, όταν χρησιμοποιείται για τον τρίτο ήχο, τοποθετείται για νά λυθεί η φθορά του νενανώ και ύστερα η μελωδία να καταλήξει στον πλάγιο του τετάρτου. Στην περίπτωση όμως που τοποθετείται για τη λύση της φθοράς του νενανώ και η μελωδία δεν καταλήγει στον πλάγιο του τετάρτου, τότε η κύρια μελωδία είναι πλάγιος του δευτέρου ή νενανώ. Χρησιμοποιείται ακόμη και για την λύση της φθοράς του νενανώ που βρίσκεται στους άλλους ήχους. Πέρα απ' αυτά όμως, η φθορά του τρίτου ήχου, «ἥτις ἐστὶν ἀπὸ παραλλαγῶν ήχος τρίτος»¹¹⁴, δεν είναι ακριβώς όπως οι άλλες φθορές. Η εκτεταμένη ενέργειά της την παρουσιάζει ως έναν κύριο ήχο. Αυτό συμβαίνει γιατί με τη φθορά νανά

111. Ὁ.π.

112. Ὁ.π., σελ. 541 και 238 αντίστοιχα στις εκδόσεις Παπαδοπούλου-Κεραμέως και Tardo.

113. Ὁ.π.

114. Ὁ.π., σελ. 542 και 239 αντίστοιχα.

υπάρχουν προσόμοια, ειρμοί, αλληλουάρια κ.ά. Τον ίδιο ακριβώς σκοπό εκπληρώνει και η φθορά νενανώ¹¹⁵.

Η φθορά του τετάρτου ήχου Ψ. Για να χρησιμοποιηθεί η φθορά αυτή, πρέπει το μέλος προηγουμένως να έχει δεσμευθεί με φθορά του νενανώ ή του δευτέρου ήχου¹¹⁶. Στην πρώτη περίπτωση, για να λυθεί η φθορά του νενανώ, τοποθετείται η φθορά του τετάρτου που δημιουργεί στη συνέχεια δικό της μέλος. Παραδείγματα πάνω σ' αυτό οι συνθέσεις: του Κουκουζέλη «'Ο κατοικῶν ἐν οὐρανοῖς», ο φθορικός του πλαγίου τετάρτου και ο τέταρτος: του Κορώνη στο τέλος του «'Ινα τί ἐφρίαξαν ἔθνη» του λαμπαδαρίου Ιωάννη Κλαδά στο φθορικό κράτημα του πλαγίου τετάρτου, στο «Τῇ Ὑπερμάχῳ» και στους οίκους. Στη δεύτερη περίπτωση, με τη φθορά του δευτέρου ήχου τοποθετείται η φθορά του τετάρτου που λύνει το μέλος και το μετατρέπει σε πλάγιο του τετάρτου. Παραδείγματα οι συνθέσεις: του Κουκουζέλη «Τὴν τετράρυθμον χορείαν» στο δεύτερο πόδα «ἐλάφρυνον τό βάρος», «ἐβάφησαν ἡμῶν οἱ πόδες» και «Παῦλε στόμα Κυρίου» του πρωτοψάλτη Γλυκέως «'Ιεραρχῶν τό θεῖον κειμήλιον» στο «σύ ἐν ἀρεταῖς» του Καμπάνη «Οὕτω γάρ ἐκήρυξαν». Ο Χρυσάφης αναφέρει και τις δικές του συνθέσεις «Τό ἀπ' αἰῶνος μυστήριον» στο «Θεόν ἐπιθυμήσας οὐ γέγονε», «Τόν ἐκ προφῆτου προφήτην» στο «Χαίρετε λαοί». Ακόμη συνηθίζεται ο τρίτος ήχος να επταφωνεί, όταν γίνεται τέταρτος από τον πλάγιο του τετάρτου. Παράδειγμα, του Κορώνη «'Ινα τί ἐφρύαξαν ἔθνη», οι παλαιοί οἰκοι και οι οἰκοι του λαμπαδαρίου Ιωάννη Κλαδά. Τέλος, με τη φθορά του τετάρτου ο «ἀπό παραλλαγῆς» πρώτος ήχος γίνεται τέταρτος. Παράδειγμα, του Μιχαήλ της Πατζάδος «Γενεθλίων τελουμένων», «Τῇ ἀθανάτῳ σου κοιμήσει», και του μοναχού Γερμανού «Αὕτη ἡμέρα Κυρίου» κ.ά¹¹⁷.

Η φθορά του πλαγίου δευτέρου Φ. Η φθορά αυτή, παρότι ομοιάζει με τη φθορά του νενανώ, θεωρείται αναγκαία, γιατί διενεργεί μερική και σύντομη εναλλαγή¹¹⁸. Αντίθετα, η φθορά του νενανώ δεσμεύει ευρύτερα τη μελωδία και λύεται έντεχνα από άλλες φθορές, ενώ διατηρεί και δικά της μέλη. Η φθορά του πλαγίου δευτέρου βρίσκεται στις συνθέσεις: του Κουκουζέλη στο μεγάλο κράτημα του βαρέος ήχου, στο «αλληλουάριο» του μεγάλου εσπερινού, που ονομάζεται φράγκικο, στο τέλος του κρατήματος «Δουλεύσατε» και στη μέση του καλλοφωνικού στίχου «Οὐδέ γάρ ἐστι πνεῦμα». Ἄλλα καλλοφωνικά και κρατήματα με τη χρήση της φθοράς του πλαγίου δευτέρου είναι: η αρχή του «'Αν βάρος μέν τῶν λυπηρῶν» του Κορώνη η αρχή του μεγάλου κρατήματος του πλαγίου δευτέρου ήχου: του Κουκουζέλη η αρχή του κρατήματος του πλαγίου τετάρτου που ονομάζεται χορός. Ο Χρυσάφης προσθέτει σ' αυτά και τη δική του σύνθεση

115. Ὁ.π., σελ. 542 και 240 αντίστοιχα.

116. Ὁ.π.

117. Ὁ.π., σελ. 543 και 240 αντίστοιχα στις εκδόσεις Παπαδοπούλου-Κεραμέως και Tardo.

118. Ὁ.π.

«Τὴν τετραυματισμένην μου ψυχὴν», κατανυκτικό του βαρέος ἤχου¹¹⁹.

«Περὶ τῆς γλυκυτάτης φθοράς του νενανώ» ς. Ὅπως ἤδη αναφέρθηκε, ἡ φθορά του νενανώ δημιουργεῖ εκτεταμένη ἀλλαγὴ τῆς μελωδίας, ἐνῶ θεωρεῖται ἡ κυριότερη καὶ ἡ πιο ἐνδεδειγμένη γιὰ τὴ δημιουργία ἐντεχνῶν συνθέσεων¹²⁰. Εἶναι φυσικό, ἀκόμη, ἡ μελωδία του νενανώ νὰ ονομαστεῖ ἤχος καὶ ὄχι φθορά. Οἱ ἀρχαῖοι τὴν ονόμαζαν ἑνατο ἤχο, ἐπειδὴ υπήρχαν γι' αὐτὴν ἀλληλουάρια, στιχηρὰ ἰδιόμελα, καλλοφωνικά, κρατήματα, κατανυκτικά καὶ ὅ,τι ἄλλο διέθεταν καὶ οἱ κύριοι ἤχοι¹²¹. Ὅταν τοποθετηθεῖ σὲ ἄλλο ἤχο δημιουργεῖ τὴ δική της χαρακτηριστικὴ μελωδία, ἡ ὁποία πάντοτε καταλήγει στὸν πλάγιό του δευτέρου. Ἡ φθορὰ νενανώ εἶναι «ἀπὸ παραλλαγῶν» ἤχος πρῶτος. Πολλὲς φορές δεσμεύει τὴ μελωδία τοῦ τρίτου καὶ τοῦ τετάρτου καὶ πιο σπάνια τοῦ δευτέρου καὶ τοῦ πλαγίου τετάρτου. Τὴ χρῆση τῆς τῆ βρίσκουμε στὶς συνθέσεις τοῦ Κουκουζέλη «Μήποτε ὀργισθεῖ Κύριος» στὸ «Δουλεύσατε» τοῦ πρωτοψάλτη Κορῶνη «Ὡ Πάσχα τό μέγα» στὸ «σοῦ μετασχεῖν» τοῦ λαμπαδαρίου Ἰωάννη Κλαδά «Ἀναστάσεως ἡμέρα» στὸ «Αὕτη ἡ κλητή», «Τὴν παγκόσμιον δόξαν». Ἄλλες περιπτώσεις με τὴ φθορὰ του νενανώ εἶναι ὁ πολυέλεος τοῦ Κουκουμά, τὰ ἀντίφωνα τοῦ βαρέος, τὸ «Τῇ Ὑπερμάχῳ», τὰ κρατήματα τοῦ πλαγίου τετάρτου, ἀλληλουάρια, κοινωνικά καὶ οἱ οἴκοι τοῦ λαμπαδαρίου¹²².

4.2.5. Μεταγενέστερα θεωρητικά

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ολοκληρώνεται ἡ παρουσίαση τῶν θεωρητικῶν ἐγχειριδίων τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ποὺ ἀφοροῦν τὸ ζήτημα τῶν οκτῶ ἤχων. Πρέπει νὰ τονιστεῖ ὅτι θεωρητικὰ θέματα ποὺ ἀναφέρονται στὴν οκταηχία διατυπώθηκαν καὶ σὲ μεταγενέστερα χρόνια. Ὡστόσο, ἡ ἐξέτασή τους θὰ ξεπερνοῦσε τὰ ὅρια καὶ τὸ σκοπὸ αὐτῆς τῆς ἐργασίας. Ἀπὸ τοὺς θεωρητικούς ποὺ μᾶς ἀφήσαν περιγραφές καὶ μεθόδους γιὰ τὴν πληρέστερη κατανόηση τῶν ἰδιωμάτων τῶν ἤχων εἶναι: Ὁ Ἰωάννης Πλουσιαδηνός¹²³, ὁ Ἰωάννης Λάσκαρης¹²⁴, ὁ Παχώμιος

119. Ὁ.π., σελ. 544 καὶ 241 ἀντίστοιχα.

120. Ὁ.π.

121. Ὁ.π. Βλ. καὶ τὸ ἐπίγραμμα γιὰ τὴ μελωδία τοῦ νενανώ τοῦ Ἰωάννου Λαμπαδαρίου, ποὺ προηγεῖται μίας μεθόδου διδασκαλίας τοῦ Κορῶνη, στὸ κεφ. 4.3.

122. Μανουήλ Χρυσάφου, ὁ.π., σελ. 545 καὶ 243 ἀντίστοιχα.

123. Σχετικὰ με τὸν Πλουσιαδηνό, βλ. Μ. Manoussakas, «Recherches sur la vie de Jean Plousiadénos (Joseph de Méthone) (1429? - 1500)», *Revue des Études Byzantines*, XVII (1959), σελ. 28-51, Μ. Velimirovič, «Byzantine Composers in Ms. Athens 2406» στὸ *Essays Presented to Egon Wellesz*, ἐκδ. J. Westrup, Oxford 1966, σελ. 16 καὶ Ch. Hannick, «Byzantinische Musik», σελ. 208.

124. Βλ. Ch. Bentas. «The Treatise on Music by John Laskaris», *SEC II* (1971), σελ. 21-27. Σχετικὰ με τὸ Λάσκαρη βλ. Μ. Velimirovič, «Two Composers of Byzantine Music: John Vatatzes and John Laskaris», στὸ *Aspects of Medieval and Renaissance Music - A Birthday Offering to*

Ρουσσάνος¹²⁵, ο Ακάκιος Χαλκεόπουλος¹²⁶, ο Κύριλλος Αρχιεπίσκοπος Τήνου ο Μαρμαρινός¹²⁷, ο Απόστολος Κώνστας Χίος¹²⁸, ο Βασίλειος Στεφανίδης¹²⁹ κ.ά.

Από τις μεθόδους και το κανόνιο του Πλουσιαδηνού παραθέτουμε ενδεικτικά ένα μέρος στο τέλος της εργασίας μας. Ο μουσικός αυτός ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το θέμα της δημιουργίας των κυρίων και των πλαγίων ήχων και συνέθεσε ειδικές μεθόδους στις οποίες ερμηνεύει την παραλλαγή τους. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση της αναλύσεως των ήχων σε διφώνους, τριφώνους, τετραφώνους κ.τ.λ., όπως και η ερμηνεία του κανονίου με ένα σχεδιάγραμμα μαρτυριών κάτω από τον τίτλο «Ἡ σοφωτάτη παραλλαγή Ἰωάννου ἱερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ»¹³⁰. Το έργο του Πλουσιαδηνού είναι καταχωρημένο σε πολλούς κώδικες με σπουδαιότερο το χειρόγραφο ΑΓ. Δ 570, που πρέπει να είναι ιδιόγραφο¹³¹. Βέβαια, τόσο ο Πλουσιαδηνός όσο και οι άλλοι θεωρητικοί δε διατυπώνουν καμιά καινούρια θεωρία γύρω από το θέμα των ήχων. Οι εργασίες τους όμως είναι σημαντικές, διότι επεξηγούν και αναλύουν πολλές λεπτομέρειες της παλαιάς θεωρίας της λειτουργικής μουσικής. Είναι ιδιαίτερα σημαντικές οι αναλύσεις του Πλουσιαδηνού πάνω στο σύστημα του τροχού, που καθορίζει τους οκτώ ήχους με την παραλλαγή, καθώς και τη χρησιμότητα των μέσων, διφώνων και τετραφώνων ήχων. Οι μεταβολές αυτές των ήχων γίνονταν μέσα στα πλαίσια της οκταηχίας και παρουσιάζονται ως ανάπτυξή της. Έτσι, ο σκοπός της μελοποιίας είναι να υπάρχει μια προκατασκευασμένη τεχνική συνάφεια, η οποία δίνει τον πλούτο και την ποικιλία των μελών. Οι σπουδαίες

Gustave Reese, edited by J. la Rue (New York 1966), σελ. 818-831 και Ch. Hannick, μν. έργο, σελ. 208.

125. Βλ. Κ. Ψάχου, «Δημοσίευσις αρχαίων ανεκδότων χειρογράφων περί της εκκλησιαστικής ημών μουσικής», *Εφημερίς Φόρμιγξ*, έτος Β', αριθ. 8, 30 Απριλίου (1903), σελ. 3 εξ., του ίδιου, *Η παρασημαντική*, σελ. 205 εξ. και Ε. Βαμβουδάκη, *Συμβολή*, σελ. 46 εξ. Βλ. ακόμη Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, «Βυζαντινής μουσικής...», σελ. 116, όπου αναφέρεται η έκδοση θεωρητικής εργασίας του Παχωμίου από τον Π. Γριτζάνη, *Νέα Ημέρα* (1893), αριθ. 973, 1961.

126. Βλ. J. Raasted, «Intonation Formulas...», σελ. 46 εξ.

127. Βλ. Κ. Ψάχου, «Δημοσίευσις αρχαίων ανεκδότων χειρογράφων περί της εκκλησιαστικής ημών μουσικής», *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', έτος Α', αριθ. 1, 15 Μαρτίου (1905), σελ. 4 εξ. και Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, «Βυζαντινής μουσικής...», σελ. 116.

128. Έγραψε ένα σημαντικό θεωρητικό, το οποίο μαζί με άλλα στοιχεία δίνει ενδιαφέρουσες εξηγήσεις για τους κλάδους των ήχων. Σχετικά με το θεωρητικό και εξηγητικό έργο του Κώνστα Χίου βλ. Γρ. Στάθη, «Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας», *ΙΒΜ Μελέται* 2, Αθήναι 1978, σελ. 25 εξ.

129. Βλ. το έργο του «Σχεδιάσμα...», *ΠΕΑ*, τεύχος Ε' (1902), σελ. 207-279.

130. Ο Κ. Ψάχος, *Η παρασημαντική*, σελ. 131 εξ., αναλύει ολόκληρη τη θεωρία του Πλουσιαδηνού. Στη σελίδα 147 του ίδιου έργου αναφέρει: «Πρός απόδειξιν όλων των περί Ἦχων λεχθέντων έσχον βάσιν την περί τροχού θεωρίαν Ἰωάννου ἱερέως του Πλουσιαδηνού του Κρητός...».

131. Για το γραφέα του κώδικα βλ. f. 205v-206r. Πρβλ. Γρ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα Β'*, σελ. 710 και 712.

διευκρινίσεις του Πλουσιαδηνού ακολουθούνται από μουσικά παραδείγματα, ενώ οι αναλύσεις του επαληθεύονται ακόμη και από τη σημερινή πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής¹³².

Τέλος, πρέπει να αναφερθούμε στην πραγματεία «Ἑρμηνεία τῶν φθορῶν», που προσφέρει επεξηγήσεις στη χρήση των φθορῶν του Ακαθίστου Ὑμνου¹³³.

4.3. Διαγράμματα και προπαίδειες της οκταηχίας

Διάφορα σχήματα και απεικονίσεις στα θεωρητικά εγχειρίδια συνιστούν τα διαγράμματα της οκταηχίας, που αποσκοπούν να διασαφηνίσουν και να απλοποιήσουν τη δυσνόητη θεωρία των οκτώ ήχων. Ἐτσι, ο σπουδαστής της μουσικής έχει την ευκαιρία να μελετήσει και να ασκηθεί οπτικοακουστικά στο θεμελιακό αυτό τεχνικό θέμα.

Η μέθοδος του διαγράμματος συνοδεύει τη μουσική διδασκαλία από την ελληνική αρχαιότητα. Το διάγραμμα παρουσιαζόταν ως επίπεδο σχήμα και αποτελούσε «συστήματος υπόδειγμα»¹. Αναφερόταν, δηλαδή, στη μελώδηση όλων των γενών και το χρησιμοποιούσαν «ἵνα τὰ τῇ ἀκοῇ δύσληπτα πρό ὀφθαλμῶν τοῖς μανθάνουσι φαίνηται»². Ειδικά τα μελουργικά διαγράμματα θεωρούνται ως ένα είδος *Solfège* της οκταηχίας³. Η χειρόγραφη παράδοση διασώζει πολλά από τα σχήματα αυτά. Τα περισσότερα είναι γνωστά με διάφορες ονομασίες, όπως: τροχός, δένδρο παραλλαγής, κανόνιο των φωνῶν ή των οκτώ ήχων και ὄργανο.

Από τα παλαιότερα διαγράμματα είναι εκείνα που βρίσκονται στον «Αγιοπολίτη». Αποτελούν όμως απλά σχήματα και πίνακες των πολλαπλών μεταβολῶν και μετατροπῶν των ήχων. Ἐχουμε δηλαδή με τα σημεία των μαρτυριῶν ὅλες τις περιπτώσεις των παραγῶν ήχων⁴.

Από τα διαγράμματα ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν ο απλός τροχός ή

132. Βλ. Κ. Ψάχου, *Η παρασημαντική*, σελ. 131 εξ. Βλ. ακόμη κεφ. 6.

133. Βλ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, «Βυζαντινής μουσικής...», σελ. 116, όπου για το εγχειρίδιο αυτό αναφέρονται οι κώδικες IB 332 και ΑΓ. Κ 461.

1. Βακχείου, *Εισαγωγή* 62, έκδ. C. Janus, σελ. 305, 16.

2. Ὁ.π. «Διάγραμμα ἐστὶ σχῆμα ἐπίπεδον εἰς ὃ πᾶν γένος μελωδεῖται». Πρβλ. και Κλεονείδου, *Εισαγωγή* 14, έκδ. C. Janus, σελ. 207, 8: «Διάγραμμα δὲ σχῆμα ἐπίπεδον τὰς τῶν μελωδουμένων περιέχον δυνάμεις». Περισσότερα για το διάγραμμα βλ. Σ. Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαιδεία*, σελ. 91 και 158.

3. O. L. Tardo, *L' antica*, σελ. 257, αναφέρει ὅτι τα διαγράμματα αυτά «απεικονίζουν πραγματικούς συνοπτικούς πίνακες, όπου με δεξιότεχνία περιγράφεται η πολύπλοκη και δύσκολη θεωρία της οκτώηχου».

4. Βλ. κεφ. 7.2., πίνακα 4 και 5.

κανόνιο της παραλλαγής, ο σύνθετος τροχός του Κουκουζέλη, το δένδρο της παραλλαγής και η παραλλαγή του Ιωάννου Ιερέως Πλουσιαδηνού.

Ο απλός τροχός ή κανόνιο των οκτώ ήχων τοποθετεί τους ήχους διαγωνίως σε δύο τετράδες⁵. Το διάγραμμα αυτό συσχετίζεται με τον αρχαίο μαθηματικό τροχό του Θέωνα του Σμυρναίου⁶. Έτσι, αποδεικνύεται για μια ακόμη φορά ότι η θεωρία και η πράξη της λειτουργικής μουσικής ακολουθεί τους τεχνικούς και αισθητικούς κανόνες της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Ο τροχός του Θέωνα εκφράζει την παγκόσμιο αρμονία. Οι λόγοι των αριθμών μέχρι το εννέα δημιουργούν τη μαθηματική πρόοδο, η οποία περιέχει και τα μουσικά διαστήματα⁷. Οι αναλογίες λοιπόν της ψυχής του Κόσμου, όπως διατυπώνονται στον Τίμαιο, βρίσκονται μέσα στο σχήμα του τροχού που περιέχει τις κύριες αρμονίες των αρχαίων και των βυζαντινών⁸. Από τον τροχό, που ονομάζεται και πεντάχορδο σύστημα, δημιουργούσαν ο μελουργοί τους οκτώ ήχους, από τους οποίους, στη συνέχεια, έφθναν στη ποικιλία των μέσων, διφώνων, τριφώνων, τετραφώνων κ.τ.λ. Στις τέσσερις διαμέτρους του τροχού αντιστοιχούν οι οκτώ ήχοι, που σημειώνονται με τις ανάλογες μαρτυρίες και τα απηχημάτα. Ο πρώτος ήχος τοποθετείται στη κορυφή της πρώτης διαμέτρου. Δεξιά βρίσκονται σε παράταξη προς το κάτω μέρος του κύκλου οι τέσσερις κύριοι. Στο άλλο ημικύκλιο τοποθετούνται οι πλάγιοι. Αντιστοιχούν όμως στην ίδια διάμετρο: του πρώτου ήχου ο πλάγιος του τετάρτου, του δευτέρου ο πλάγιος του πρώτου, του τρίτου ο πλάγιος του δευτέρου και του τετάρτου ο βαρύς. Η εκφώνηση των απηχημάτων με αρχή τον πρώτο ήχο φθάνει ως τον τέταρτο. Στη συνέχεια και από το άλλο

5. Βλ. κεφ. 7.2., πίνακα 21,22 και 25. Τον απλό τροχό σχολιάζουν: ο Χρύσανθος, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. 30, ο Κ. Ψάχος, *Η παρασημαντική*, σελ. 132, ο Ε. Βαμβουδάκης, *Συμβολή*, σελ. 57 και πίνακας Ζ και ο Οικονόμος Χαλαράμπους, *Βυζαντινής μουσικής χορδή*, Πάφος-Κύπρου 1940, σελ. 86 εξ. Για πανομοιότυπα του απλού τροχού βλ. Γρ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα Α'*, πίνακας Θ' από το χφ. ΑΓ. Ξπ 333, f. 4r, που φέρει τη χαρακτηριστική επιγραφή «Εισαγωγή της μουσικής», και του ίδιου, *Τα χειρόγραφα Β'*, εικόνα 34, σελ. 412, από το χφ. ΑΓ. Π 1007, f. 5r, εικόνα 36, σελ. 420, από το χφ. ΑΓ. Π 1008, f. 9v και εικόνα 51, σελ. 644, από το χφ. ΑΓ. Γ 31, f. 11v. Πανομοιότυπο βλ. και Μ. Χατζηγιακουμή, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1454-1820* (Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος), Αθήναι 1980, πίνακας 16, από το χφ. ΑΓ. Δχ 338, f. 5r. Σχέδιο λιθογραφημένο του απλού τροχού από προθεωρία παπαδικής βλ. Μ. Πατανίκα, «Το παλαιόν σύστημα της εκκλησιαστικής μουσικής», *ΕΦΣΚ ΚΑ* (1887-89), σελ. 173. Το ίδιο σχέδιο του Πατανίκα δημοσιεύει ο Γ. Παπαδόπουλος, *Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήναι 1904, πίνακας 8. Για τους τροχούς γενικά λέει αρκετά αλλά περιττά και αστήρικτα ο Ε. Βαμβουδάκης, *Συμβολή*, σελ. 56 εξ.

6. Βλ. Σ. Καρα, *Γέννη και διαστήματα εις την βυζαντινήν μουσικήν*, Αθήναι 1970, σελ. 22 εξ. και 40. Του ίδιου, *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής. Θεωρητικόν Α'*, Αθήναι 1982, σελ. 233.

7. Η πρόοδος 1,2,3,4,9,8,27 περιέχει τις προόδους 1,3,9,27 και 1,2,4,8. Την ανάλυση των μαθηματικών προόδων και τον καθορισμό των μουσικών διαστημάτων, βλ. Θ. Βλυζιώτη - Χ. Παπαναστασίου, *Πλάτωνος Τίμαιος, αρχαίον κείμενον, εισαγωγή, μετάφρασις, σχόλια*, Αθήναι 1939, σελ. 27 εξ.

8. Βλ. το σχετικό πίνακα του μικρού τροχού στο κεφ. 7.2., πίνακα 21,22 και 25.

ημικύκλιο ακολουθούν με τη σειρά ο βαρύς, ο πλάγιος του δευτέρου, ο πλάγιος του πρώτου και ο πλάγιος του τετάρτου⁹. Έτσι, σύμφωνα με τα απηχήματα η σειρά είναι: ανανές, νεανές, νανά, άγια, άανες, νεχέανες, ανεάνες και νεάγιο. Πολλοί από τους τροχούς αναγράφουν και τα ονόματα των αρχαίων ελληνικών τρόπων, όπως τα γνωρίσαμε στις διάφορες θεωρητικές πραγματείες¹⁰.

Ο σύνθετος τροχός του Μαΐστορα Ιωάννου Κουκουζέλη αποτελείται από πέντε ομόκεντρους τροχούς, ο καθένας με δεκαπέντε σηματοδρόμους που περιστοιχίζονται από τέσσερις άλλους μικρότερους¹¹. Η χρήση των μαρτυριών μαζί με τις φθορές δίνει τους τύπους των κλιμάκων και αναπαριστά τις αλληλοεξαρτήσεις των ήχων, που σημειώνονται με τα αρχαία ελληνικά ονόματα. Στους μεγάλους τροχούς του Κουκουζέλη, που συναντάμε στα χειρόγραφα, ορισμένες φορές ο δεύτερος ήχος φέρεται ως λύδιος και άλλες ως φρύγιος. Η διαφορά εξηγείται αν υπολογισθεί η σύγχυση των μεσαιωνικών ονοματολογιών για την οποία ήδη έχει γίνει λόγος¹². Στους τροχούς του Κουκουζέλη, με τις μαρτυρίες παριστάνεται η πλάγια πτώση κάθε κύριου ήχου προς τον πλάγιό του και στη συνέχεια η ορθή πτώση κάθε πλάγιου προς τον κύριό του¹³.

Η παραλλαγή του Ιερέως Ιωάννου Πλουσιαδηνού είναι ένα πολύπλοκο διάγραμμα. Σχηματίζεται από μικρούς τροχούς που εφάπτονται και σχηματίζουν ένα Χ μαζί με ένα επίμηκες¹⁴ τετράγωνο. Σε μεγαλύτερους τροχούς που περιλαμ-

9. Ό.π.

10. Βλ. κεφ. 4.2.2. Βλ. επίσης H. Gaisser, *Le système musical*, σελ. 68 εξ., όπου δίνεται εκτενής περιγραφή του τροχού της παλαιάς γραφής και της παραλλαγής του. Η παράγραφος 6 του έργου αυτού έχει την επιγραφή: «L' ancien solfège de la Roue».

11. Βλ. κεφ. 7.2., πίνακες 23-25. Βλ. ακόμη, Μ. Παρανίκα, μν. έργο, σελ. 176. Το ίδιο σχέδιο ακριβώς του Παρανίκα, βλ. Γ. Παπαδοπούλου, *Ιστορική επισκόπησης*, πίνακας Δ', L. Tardo, *L' antica*, σελ. 259 και S. Petron-H.Kodov, *Old Bulgarian Musical Documents*, Sofia 1973, σελ. 45. Για σχεδιάγραμμα του σύνθετου τροχού βλ. Κ. Ψάχου, *Η παρασημαντική*, σελ. 40, πίνακας Δ', Ε. Βαμβουδάκη, *Συμβολή*, πίνακας Στ', και Σ. Καρά, *Γέννη και διαστήματα*, σελ. 14. Για πανομοιότυπα του σύνθετου τροχού του Κουκουζέλη βλ. J.-B. Thibaut, *Monuments*, σελ. 139, από το χφ. Grec Petropolitane DCCXI, f. 2r, Μ. Χατζηγιακουμή, *Χειρόγραφα*, πίνακας 10, από το χφ. ΑΓ. Πκ 206, f. 16r, του ίδιου, *Μουσικά χειρόγραφα*, πίνακας XXV, από το χφ. Μονής Λειμάνος 8, f. 21v, Γρ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα Α'*, Πίνακας ΙΘ' από το χφ. ΑΓ. Δχ 349, f. 23r, Γρ. Στάθη, «Η παλαιά βυζαντινή σημειογραφία και το πρόβλημα μεταγραφής της εις το πεντάγραμμον» *Bu* 7 (1975), σελ. 436, πίνακας Η', από το χφ. ΑΓ. Ι 970, f. 8v, J. Raasted, «Intonation Formulas...», σελ. 51, από το χφ. ΑΓ. Δχ 319, f. 19r. Ο τροχός του Κουκουζέλη στο χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 80r που δημοσιεύουμε εδώ (κεφ. 7.2., πίνακας 23) έχει επιγραφή: «Η σοφωτάτη παραλλαγή του Κουκουζέλη».

12. Το χφ. ΑΓ. Πκ 206 λ.χ., αντίθετα με όλα τα άλλα που αναφέραμε, έχει τον β' ήχο ως φρύγιο.

13. Πρβλ. Κ. Φιλοξένους, *Λεξικόν*, σελ. ιη', υποσ. γ' και Γ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σελ. 264-265.

14. Βλ. Μ. Παρανίκα, μν. έργο, σελ. 175. Το ίδιο σχέδιο ακριβώς του Παρανίκα βλ. Γ. Παπαδοπούλου, *Ιστορική επισκόπησης*, πίνακας 3 και L. Tardo, *L' antica*, σελ. 260. Την παραλ-

βάνονται στο παραπάνω σχήμα αναγράφεται: «Ἰωάννου Ἱερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ ἢ σοφωτάτη παραλλαγή». Στους μικροὺς τροχοὺς σημειώνονται οἱ ἀρκτικές μαρτυρίες τῶν οκτῶ ἤχων. Ἀπὸ αὐτὲς διακλαδίζονται οἱ κλίμακες τῶν συστημάτων, ὅπως, λ.χ., τοῦ τετράχορδου ἢ τριφωνίας, τοῦ πεντάχορδου ἢ τροχοῦ καὶ τοῦ οκτάχορδου ἢ διαπασών καὶ επταφωνίας. Ἀπὸ τῆς μαρτυρίας ποὺ βρίσκονται μέσα στοὺς τροχοὺς γίνεται ἡ παραλλαγή τῶν μελῶν κάθε συστήματος. Οἱ ἄλλες μαρτυρίες, ἔξω ἀπὸ τοὺς τροχοὺς, θεωροῦνται ἔξω τῆς τριφωνίας, τετραφωνίας καὶ επταφωνίας· βρίσκονται στο τέλος τοῦ συστήματος ἐνὸς ἤχου καὶ προσδιορίζουν ἕναν ἄλλο ἤχο. Ἐτσι, ἡ μεταβολὴ τοῦ συστήματος γίνεται σύμφωνα με τὰ ιδιώματα τῶν φθόγγων τοῦ τροχοῦ. Οἱ μαρτυρίες, μέσα καὶ ἔξω τῶν τροχῶν, δηλώνουν τὸ «ἔσω καὶ ἔξω» τῆς θεωρίας ποὺ ἀναφέρεται στὶς σχέσεις τῶν οκτῶ ἤχων καὶ τῶν ἄλλων κλάδων τους¹⁵. Ὁ Πλουσιαδηνὸς ἀφιερώνει στο σχεδιάγραμμα τοῦ εἰδικῆς πραγματείας με τὸν τίτλο «Ἑρμηνεία τῆς παραλλαγῆς τῶν κυρίων καὶ πλαγίων ἤχων καὶ διφώνων καὶ τετραφώνων καὶ λοιπῶν»¹⁶. Σ' αὐτὴν στηρίζαν τὶς παρατηρήσεις τοὺς γιὰ τὰ ιδιώματα τῶν ἤχων οἱ νεότεροι μουσικοί¹⁷.

Τὸ δένδρο τῆς παραλλαγῆς εἶναι ἓνα διάγραμμα ποὺ στὸν εὐθὺ καὶ λεπτὸ κορμὸ ἐνὸς δένδρου παρουσιάζει τέσσερα κλαδιὰ ἀπὸ τὴν μιὰ πλευρὰ καὶ τέσσερα ἀπὸ τὴν ἄλλη¹⁸. Παράλληλα με τὰ ἰσοδιάστατα κλαδιὰ σημειώνεται, με σημαδόφωνα καὶ μαρτυρίες, ἡ παραλλαγή τῶν οκτῶ ἤχων.

Ὁ κώδικας A 2401, f. 224r περιλαμβάνει τὸ διάγραμμα τοῦ Ἰωάννη Λάσκαρη

λαγὴ τοῦ Πλουσιαδηνοῦ βλ. καὶ Κ. Ψάχου, *Η παρασημαντική*, σελ. 44, Πίνακας Ε'. ΓΙΑ ΠΑΝΟΜΟΙΟΤΥΠΑ βλ. J.-B. Thibaut, *Monuments*, planche XXVI, ἀπὸ τὸ χφ. Grec Petropolitanus DCCXI, f. 2v, Γρ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Α'*, πίνακας ΙΗ' ἀπὸ τὸ χφ. ΑΓ. Δχ 349, f. 23r, καὶ τοῦ ἰδίου, *Τα χειρόγραφα Β'*, σελ. 707, εἰκόνα 64, ἀπὸ τὸ χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 124r. Ἀκόμη ὁ J. Raasted, «Intonation Formulas...», σελ. 52, παραθέτει πίνακα ἀπὸ τὸ χφ. ΑΓ. Δχ 319, f. 18v. Τὸ διάγραμμα τοῦ Κουκουζέλη καὶ τοῦ Πλουσιαδηνοῦ περιλαμβάνεται σὲ κώδικα στὸν ὁποῖο ἀναφέρεται ὁ I. D. Petresco, *Études de paléographie musicale buzantine*, Bucarest 1967, σελ. 184. Ἐκτενὴ ἀνάλυση τῆς παραλλαγῆς βλ. H. Gaisser, *Le système, musical*, σελ. 79 ἐξ. Τὸ διάγραμμα τοῦ Πλουσιαδηνοῦ βλ. καὶ στὸ κεφ. 7.2., πίνακα 26, ἀπὸ τὸ χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 124r, καὶ 27 ἀπὸ τὸ χφ. ΑΓ. Ξ 103, f. 3v.

15. Πρβλ. Κ. Φιλοξένους, *Λεξικόν*, ὅ.π.

16. Βλ. τὸ χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 119r στὸ κεφ. 7.1. Ὁ Β. Στεφανίδης, «Σχεδιάσμα...», σελ. 251, ἀναφέρει ὅτι με τρεῖς τρόπους «προβαίνει ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ... Κατὰ δὲ ἀντιφωνίαν οὕτως: αν. νεαν. ναν. αγ. αν. νεαν. ναν. αγ. αν. νεαν. ναν. αγ. ὡς εἰς τοῦ Πλουσιαδηνοῦ ἱερέως τὸ σοφώτατον διάγραμμα φαίνεται».

17. Ὁ Χρῦσανθος καὶ Κ. Ψάχος χρησιμοποιοῦν αὐτοῦσια τὴν θεωρίαν τοῦ Πλουσιαδηνοῦ.

18. Βλ. κεφ. 7.2., πίνακα 28, ἀπὸ τὸ χφ. ΑΓ. Ξ 123, σελ. 12, καὶ 29, ἀπὸ τὸ χφ. ΑΓ. Ξ 127, f. 1v. Τὸ δένδρο τὸ δημοσιεύει ὁ H. Gaisser, μν. ἔργο, σελ. 78, ἀπὸ τὸν κώδικα Vat. Gr. 791 τοῦ ιδ' αἰ. Τὸ ἴδιο παρουσιάζει καὶ ὁ L. Tardo, *L' antica*, σελ. 258. Ὁ H. Gaisser παρουσιάζει τὸ σχεδιάγραμμα μαζί με τὰ σχόλιά του (σελ. 79 ἐξ.) γιὰ τὴν παραλλαγή τῶν οκτῶ ἤχων. Φωτογραφικὴ ἐκτύπωση τοῦ δένδρου τῆς παραλλαγῆς ἀπὸ τὸ χφ. ΑΓ. Π 1008, f. 10r, βλ. Γρ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Β'*, σελ. 420.

μετά από τη θεωρητική πραγματεία του ίδιου μουσικού¹⁹. Αποτελείται από είκοσι μικρούς κύκλους που τοποθετούνται ανά τέσσερις σε πέντε σειρές. Πέντε άλλοι κύκλοι έξω και άσχετοι με το διάγραμμα αναγράφουν «Ἰω τοῦ Λάσκαρη». Τρεις μαρτυρίες σε κάθε έναν από τους είκοσι κύκλους αναλύουν συνοπτικά τη σχέση των κυρίων ήχων με τους πλαγίους, παραπλαγίους, μέσους, παραμέσους, διφώνους, τριφώνους κ.τ.λ. Ἐτσι επεξηγείται η θεωρία της πραγματείας.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το σχεδιάγραμμα «κανόνιον» του Ιερομονάχου Γαβριήλ, που αναλύει το ζήτημα της εκτάσεως της φωνῆς στην καλοφωνία²⁰. «Κανόνιον τι μικρόν ἐξεθέμην πάντας ἔχον τούς ἤχους καί κυρίους καί πλαγίους· βούλεται δέ τοῦτο, ἵνα ᾧτινι τῶν ἡχῶν εἴης ψάλλων καί θέλεις εἰδέναι τίνες ἤχοι εὐρίσκονται εἰς τὰς ἀνιούσας καί τίνες εἰς τὰς κατιούσας ποίει οὕτω. Λάμβανε μὲν ἄνωθεν ἢ κάτωθεν τόν ἤχον, ὃν ἔχει τό καλοφωνικόν ὅπερ ψάλλεις καί ἐκ πλαγίου τόν τῆς φωνῆς ἀριθμόν, ὃνπερ ἀνέβης ἢ κατέβης διά τῶν ἀριθμῶν τῶν γεγραμμένων καί ἔνθα ἂν συνέλθωσιν, ἐκεῖνός ἐστιν ὁ τῆς φωνῆς ἤχος· εἰς γοῦν τὰς κατιούσας λάμβανε τούς ἀριθμούς τούς ἀπό τοῦ ἀριστεροῦ μέρους· ἄρχου δέ ἄνωθεν καί κατέρχου, εἰς δέ τὰς ἀνιούσας τούς ἀριθμούς αὐθις τούς ἀπό τοῦ δεξιῦ σου μέρους, ἄρχου δέ κάτωθεν καί ἀνέρχου· κανόνιον σοι ἐστί τοῦτο»²¹.

Από τα διαγράμματα των οκτώ ήχων σχολιάστηκε ιδιαίτερα το οκτάχορδο κανόνιο ή όργανο. Το παρουσίασε πρώτος, τον περασμένο αιώνα, ο Ι. Τζέτζης²², από τον τότε 75 κώδικα της Εθνικής Βιβλιοθήκης Αθηνών του ιζ' αιώνα, και το συσχέτισε με τρία άλλα οκτάγραμμα από το έργο του Α. Kircher²³. Το διάγραμμα αυτό τοποθετεί στην αρχή κάθε μιας από τις οκτώ γραμμές τις μαρτυρίες των οκτώ ήχων. Με τη σειρά από κάτω προς τα πάνω τοποθετούνται: ο πλάγιος του πρώτου, ο πλάγιος του δευτέρου, ο βαρύς, ο πλάγιος του τετάρτου, ο πρώτος, ο δεύτερος, ο τρίτος και ο τέταρτος. Μέσα στο διάγραμμα και πάνω στις γραμμές αναγράφεται η αρχή του στιχηρού «Τὰς ἐσπερινὰς ἡμῶν εὐχὰς» του πρώτου ήχου μαζί με τους ανάλογους χαρακτήρες της σημειογραφίας. Τα σημεία αυτά, κατά τον Τζέτζη, σημαίνουν τις διαστηματικές και χρονικές διαιρέσεις, ενώ το όλο διάγραμμα παραβάλλεται με τα νέματα του Guido D' Arezzo²⁴. Ο Κ.

19. Το διάγραμμα αυτό παρουσιάζει ο Ch. Bentas, «The Treatise...», πίνακας 2. Βλ. και κεφ. 7.2., πίνακας 30.

20. Το κανόνιο με τυπογραφικά στοιχεία και σύμφωνα με τον κώδικα ΜΠΤ 811 παρουσιάζει ο Ιάκ. Αρχατζικάκης στο ΠΕΑ, τεύχος Β' (1900), σελ. 92, ενώ το ίδιο σχεδιάγραμμα επαναλαμβάνει χειρογραφημένο ο Ε. Βαμβουδάκης, Συμβολή, πίνακας Ε'. Φωτογραφική εκτύπωση του κανονίου, από το χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 56ν, βλ. Γρ. Στάθη, Τα χειρόγραφα Β', σελ. 702. Το κανόνιο βλ. και στο κεφ. 7.2., πίνακα 31.

21. Γαβριήλ Ιερομονάχου, Τι ἐστί ψαλτική, έκδ. L. Tardo, L' antica, σελ. 201 και Ε. Βαμβουδάκη, Συμβολή, σελ. 28.

22. Η επινόησις της παρασημαντικής των κατά τον μεσαίωνα λειτουργικών και υμνολογικών χειρογράφων των ανατολικών εκκλησιών, Αθήναι 1886, σελ. 11 και 12.

23. Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni V. e.I, Rome 1650, σελ. 213 εξ.

24. Βλ. Ι. Τζέτζη, ό.π., σελ. 12 και 13.

Ψάχος εξετάζει διεξοδικά το ίδιο σχεδιάγραμμα στον μετέπειτα 968 κώδικα της Εθνικής Βιβλιοθήκης Αθηνών²⁵. Μαζί με το διάγραμμα όμως δημοσιεύει και το θεωρητικό υλικό του κώδικα που αναφέρεται στη μετροφωνία. Τη θεωρία αυτή, που αναλύει με παραδείγματα τα κανόνια της μετροφωνίας των οκτώ ήχων, θεωρεί αναγκαία «ίνα μη οι εν τη ημετέρα μουσική σημειογραφία γραμμικήν τοιαύτην ονειρευόμενοι και εις τουπίον πλανώνται και πλανώσιν»²⁶. Ο Σ. Καράς προσπαθεί να συσχετίσει το διάγραμμα αυτό με το τρίγωνο ψαλτήριο της αρχαιότητας, πάνω στο οποίο ο συγγραφέας της διατριβής του κώδικα 968 αναλύει την τεχνολογία των ήχων και των διαστημάτων²⁷. Παρόμοια σχεδιαγράμματα κατά τον Καρά συναντάμε στις εργασίες του Ψελλού και του Παχυμέρη²⁸. Την άποψη όμως αυτή αντικρούει ο Δ. Θέμελης²⁹. Ωστόσο, παρόμοια τοποθέτηση των μαρτυριών των οκτώ ήχων, χωρίς τις γραμμές και το στιχηρό, συναντάμε σε παλαιότερα διαγράμματα με τη χαρακτηριστική επικεφαλίδα «Ἰδού καὶ τό ὄργανον μετὰ χορδῶν ὀκτώ, ἀρχὴ ἄνωθεν δεσμῶν, ἀρχὴ κάτωθεν, τέλος καὶ ἦχος· οὕτω δέ ὁ Δαμασκηνός μετὰ τῆς μουσικῆς ἐποίησε»³⁰. Το διάγραμμα αυτό αποδεικνύει πως η θεωρία του κώδικα 968, που είναι μεταγενέστερου συγγραφέως, στηρίζεται σε παλαιότερη παράδοση που αφορά τα ιδιώματα των οκτώ ήχων. Η απόδειξη αυτή ενισχύεται με την ύπαρξη και άλλου παλαιότερου οκτάγραμμου στο χφ. ΑΓ. Β 1495 του 15^{ου} αιώνα³¹.

Από τους τελευταίους εκπροσώπους της παλαιάς θεωρίας της εκκλησιαστικής μουσικής ο Απόστολος Κώνστας Χίος, μαζί με το θεωρητικό του έργο μας παρουσιάζει και ένα διάγραμμα με ξεχωριστό ενδιαφέρον. Ο τίτλος που του

25. Βλ. Κ. Ψάχου, «Δημοσίευσις αρχαίων ανεκδότων χειρογράφων περί της εκκλησιαστικής ἡμῶν μουσικῆς», *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', έτος Β', αριθ. 3-4, 15-31 Μαΐου (1906), σελ. 5 εξ. και του ίδιου, *Η παρασημαντική*, σελ. 206-208.

26. Κ. Ψάχου, «Δημοσίευσις...», ό.π., σελ. 6.

27. Βλ. Σ. Καρά, *Γένη και διαστήματα*, σελ. 16 εξ. και 38 (πίνακας ΣΤ'), όπου σχολιάζεται και παρατίθεται το σχέδιο του κώδικα Α 968 (f. 177) με το αναστάσιμο στιχηρό «Τὰς ἔσπερινὰς ἡμῶν εὐχὰς» του Α' ήχου. Κατά τον Καρά, ό.π., σελ. 16, το τροπάριο αυτό είναι «τοποθετημένον κατὰ φωνάς, επί των αναλόγων χορδῶν του ψαλτηρίου κανόνος». Για το σχεδιάγραμμα του Α 968 βλ. κεφ. 7.2., πίνακα 32.

28. Τα έργα αυτά με τα σχεδιαγράμματά τους βλ. στις εκδόσεις: Μ.Α.Ι.Η. Vincent, *Notices* και Ρ. Tannery-E. Stéphanou, *Quadrivium*. Ανάλογα σχεδιαγράμματα βλ. και στο Βρυέννιο, έκδ. G. H. Jonker.

29. «Το "Κανονάκι", ένα λαϊκό μουσικό όργανο. Έρευνα για την προέλευσή του», *Πρακτικά Α' Συμποσίου Λαογραφίας, ΙΜΧΑ* 153 (1975), σελ. 37, υποσ. 7 και σελ. 40, υποσ. 14. Ο μουσικολόγος αυτός τεκμηριώνει με πολλά παραδείγματα τη θέση του.

30. Χφ. ΙΒ 332, f. 30ν. Το χαρακτηριστικό αυτό διάγραμμα βλ. στο κεφ. 7.2., πίνακα 33 και 34.

31. Το σχεδιάγραμμα είναι ημιτελές και το επισημάναμε στην αρχή του κώδικα (f. 1ν) μαζί με το τροχό του Κουκουζέλη (f. 1r). Ο L. Tardo, *L' antica*, σελ. 357, υποσ. 2, θεωρεί το οκτάγραμμο του κώδικα Α 968 ως ένα πρακτικό παράδειγμα της εξέλιξης των τονικοτήτων.

δίνει ο ίδιος είναι: «Κανόνιον σύν θεῷ ἀγίῳ περί ἐκάστης γραμμῆς καὶ ἤχου, ὀνομασιῶν, σημείων καὶ φθορῶν μετὰ πασῶν τῶν συμμαρτυριῶν αὐτῶν»³². Ὑστερα ἀπὸ μια μικρὴ ἀνάλυση, τὸ σχῆμα, σε δύο πίνακες, περιλαμβάνει τοὺς οκτῶ ἤχους μαζί με τριάντα δύο ἄλλους κλάδους ἤχων. Οἱ κατηγορίες τοὺς εἶναι: τέσσερις μέσοι κυρίων, τέσσερις μέσοι πλαγίων, τέσσερις κύριοι κυρίων, τέσσερις κύριοι πλαγίων, οκτῶ ἐπτάφωνοι, τέσσερις οκτάφωνοι καὶ τέσσερις τρίφωνοι. Ὅλες οἱ κατηγορίες τῶν ἤχων συνοδεύονται ἀπὸ τις μαρτυρίες καὶ τις φθορές. Ἰδιαιτέρο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ αραβοπερσικοὶ ὅροι τῶν μακαμιῶν δίπλα στοὺς ἤχους τῆς ψαλτικῆς, ὅπως χουσεϊνί, χουζάμ, τζαργκιάχ, νεβά, ουσάκ, διουγκιάχ, αράκ, ράστ κ.ά. Ο ἴδιος θεωρητικὸς μας δίνει καὶ ἄλλα ενδιαφέροντα σχεδιαγράμματα, ὅπως εἶναι δύο τροχοὶ καὶ τέσσερις κλίμακες, με τὰ ὁποῖα γίνεται παραλληλισμὸς τῶν οκτῶ ἤχων καὶ τῶν διαφόρων κλάδων τοὺς με τοὺς ἀρχαίους ἐλληνικοὺς τρόπους καὶ τὰ μακάμια³³.

Στα εγχειρίδια θεωρίας περιλαμβάνονται ἀκόμη: οἱ προπαίδειες ἢ μέθοδοι τῆς μουσικῆς. Τὸ θέμα αὐτὸ ὅμως, καθαρὰ παλαιογραφικὸ, ἀπλῶς ἐπισημαίνεται ἐδῶ, ἐπειδὴ μια οποιαδήποτε ἀνάλυσή του θὰ μας ἀπομάκρυνε ἀπὸ τὸ σκοπὸ τῆς ἐργασίας μας. Γι' αὐτὸ θὰ δοθεῖ μια μικρὴ μόνο περιγραφή τοὺς.

Οἱ προπαίδειες εἶναι μουσικὰ κείμενα με πρακτικὲς ἀσκήσεις γιὰ τὴ διδασκαλία τῆς παραλλαγῆς τῆς μουσικῆς. Παραλλαγή εἶναι, συγκεκριμένα, ἡ ἐξάσκηση τῶν μαθητευομένων στα μουσικὰ διαστήματα σύμφωνα με τὰ συστήματα καὶ τοὺς ἤχους³⁴. Στὴ χειρόγραφη παράδοση σώζονται πολλὲς τέτοιες συνθέσεις. Οἱ σπουδαιότερες ἀπὸ αὐτὲς προέρχονται ἀπὸ μεγάλους μουσικοὺς, ὅπως ὁ Ἰωάννης Κουκουζέλης, ὁ Ξένος ὁ Κορώνης, ὁ Ἰωάννης Πλουσιαδηνός, ὁ Γρηγόριος Μπούνης ὁ Αλυάτης, ὁ Χρυσάφης ὁ νέος κ.ά.

Ὁ Ἰωάννης Κουκουζέλης, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μέθοδο τῆς καλοφωνίας, συνθέτει καὶ τὴ γνωστὴ ὡς «Μέγα Ἴσον» μέθοδο³⁵. Μας ενδιαφέρει ἡ δευτέρη, ποὺ περιλαμβάνει τὴν κατὰ ἤχους καὶ σηματοδόντα διδασκαλία. Τὸ κείμενό τῆς ἀποτελοῦν τὰ ονόματα τῶν σηματοδόντων μαζί με ἄλλα ονόματα ποιοτικῶν

32. Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 93r. Απὸ τὸ ἴδιο χφ. (f. 94v καὶ 95r) βλ. τὸ κανόνιο στὸ κεφ. 7.2., πίνακα 39. Βλ. ἐπίσης χφ. ΑΓ. Δχ 389, f. 98r-100r. Πρβλ. καὶ Γρ. Στάθη, *Τα Χειρόγραφα Α'*, σελ. 561-562. Εἰδικὰ γιὰ τὸ θεωρητικὸ ἔργο τοῦ Κώνστα Χίου βλ. Γρ. Στάθη, «Ἡ ἐξήγησις...», σελ. 25 ἐξ.

33. Βλ. κεφ. 7.2., πίνακες 35-38. Περιγραφή τοῦ παραλληλισμοῦ τῶν μακαμιῶν με τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ἤχους βλ. στὸ κεφ. 6.3.

34. Ὁ Μανουήλ Χρυσάφης (Ε. Βαμβουδάκη, *Συμβολή*, σελ. 39), θεωρεῖ ἀπαραίτητες τὶς μεθόδους.

35. Ὁ Ch. Hannick, «Byzantinische Musik», σελ. 203, ἀναφέρει ὅτι τὸ παλαιότερο ἀντίγραφο τῆς μεθόδου εἶναι ὁ κώδικας Α 2458 τοῦ 18 αἰῶνα, ποὺ κατὰ πάσαν πιθανότητα ἐγίνε ὅταν ὁ Κουκουζέλης ζοῦσε. Γιὰ τὸ κείμενο τῆς μεθόδου βλ. κεφ. 7.2., πίνακα 40, ἀπὸ τὸ χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 78r καὶ L. Tardo, *L' antica*, σελ. 174 (ἀπὸ τὸ χφ. Vat. Gr. 791). Τὸ κείμενο ὑπάρχει σε πολλοὺς κώδικες, ὅπως λ.χ. ὁ ΑΓ. Π 1008, f. 12r καὶ ΑΓ. Β 1437 ἢ ΑΓ. Α 1059 ποὺ σημειώνει ὁ L. Tardo, ὁ.π., σελ. 181. Γιὰ τὸ «Μέγα Ἴσον» βλ. καὶ Κ. Φιλοξένους, *Λεξικόν*, σελ. 119.

σημαδιών³⁶. Οι εναλλαγές των ήχων γίνονται έντεχνα και ακολουθούν μια εκτεταμένη πορεία. Η μέθοδος του Κουκουζέλη σώζεται στην παλαιά γραφή, στην αναλυτική του Πέτρου Πελοποννησίου και τη νέα της μεταρρυθμίσεως³⁷. Την εξήγηση στην τελευταία, έκαμε ο Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλακας³⁸ και ο Ματθαίος Εφέσιος Βατοπεδινός³⁹.

Ο Ξένος ο Κορώνης συνθέτει διαφόρους μεθόδους που αναφέρονται στη διδασκαλία των ήχων. Οι μέθοδοι αυτοί αποτελούν συνήθως συνθέσεις με μικρές αυτοσχέδιες προτάσεις. Από τις πιο γνωστές είναι: α) «'Η κατ' ήχον μέθοδος» με κείμενο «Κύριε εὐλόγησον, Κύριε Ἰησοῦ, Χριστέ ὁ Θεός ἡμῶν ἐλέησον ἡμᾶς ἀμήν»⁴⁰, β) «'Η αὐτή μέθοδος ἐξιστρεπτή»⁴¹, γ) «'Ετέρα μέθοδος καὶ μετροφωνία θαυμαστή, τοῦ θαυμαστοῦ Κορώνη, κατ' ήχον, Ἐπέστη ἡ εἴσοδος»⁴², δ) «'Ετέρα μέθοδος, τοῦ αὐτοῦ Κορώνη κύρ Ξένου, Χορός τετραδεκαπύρσευτος»⁴³. Ωστόσο, ιδιαίτερα σημαντική θεωρείται «'Η τοῦ νενανώ μέλους μέθοδος των κρατημάτων»⁴⁴. Της μεθόδου προηγείται το παρακάτω δωδεκάστιχο και δωδεκασύλλαβο επίγραμμα του λαμπαδαρίου Ἰωάννου, αφιερωμένο στον πρωτοψάλτη Ξένο τον Κορώνη, με σημαντικές τεχνικές και αισθητικές περιγραφές του ήχου στον οποίο αναφέρεται:

36. Βλ. Κ. Ψάχου, *Η παρασημαντική*, σελ. 41, υποσ. 30, όπου αναφέρονται όλα τα ονόματα συγκεντρωτικά.

37. Την εξήγηση του Πέτρου βλ. στο χφ. ΑΓ. Ξπ 330, f. 8r (Γρ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα Α'*, σελ. 190).

38. Τήν εξήγηση του Χουρμούζιου, βλ. στο χφ. ΑΓ. Ξ 120, f. 8r-20v (Γρ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα Β'*, σελ. 39-40, όπου και φωτογραφική εκτύπωση της αρχής της εξηγήσεως). Ο Κ. Ψάχος, *Η παρασημαντική*, σελ. 177-202, πίνακας ΙΘ', περιλαμβάνει ολόκληρο το κείμενο του Μεγάλου Ἰσού στη γραφή του Πέτρου Πελοποννησίου, παράλληλα με την εξήγηση του Χουρμούζιου. Βλ. επίσης κεφ. 7.2., πίνακα 41, το κείμενο του χφ. ΑΓ. Ξ 120.

39. Βλ. Χφ. ΑΓ. Π 1026, f. 23r εξ. (Γρ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα Β'*, σελ. 469-470, όπου και πανομοιότυπο του πρώτου f. της εξηγήσεως.).

40. Από τα πολλά χειρόγραφα σημειώνουμε το ΑΓ. Δ 570, f. 71r (βλ. κεφ. 7.2., πίνακα 19) ΑΓ. Κ 461, f. 133r και ΑΓ. Ξ 114 3r (βλ. κεφ. 7.2., πίνακα 44). Το κείμενο της μεθόδου είναι:

ήχος	α'	Κύριε
»	β'	Εὐλόγησον
»	γ'	Κύριε
»	δ'	Ἰησοῦ
»	πλ. α'	Χριστέ
»	πλ. β'	Ὁ Θεός ἡμῶν
»	βαρύς	Ἐλέησον ἡμᾶς
»	πλ. δ'	Ἀμήν.

41. ΑΓ. Δ 570, f. 71v (βλ. κεφ. 7.2., πίνακα 20) και ΑΓ. Κ 461, f. 134r.

42. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 91r. Η ίδια μέθοδος στο ΑΓ. Κ 461, f. 18r φέρει την επιγραφή: «Μέθοδος πάνυ ὀφέλιμος τοῦ στιχηραρίου, ποιηθεῖσα παρὰ τοῦ κύρ ξένου τοῦ κορώνοις (sic) καὶ πρωτοψάλτου».

43. ΑΓ. Δ 570, f. 97v.

44. ΑΓ. Δ 570, f. 103v.

Ἐπωφελής μέθοδος ἡ τοῦ Κορώνη
 κρατημάτων φέρουσα χειρονομίαν
 εἰς ἤχον τερπνόν τοῦ πλαγίου δευτέρου
 καί νενανώ δέματος ἡκριβωμένου·
 ἡδιστον καί γάρ τοῦ νενανώ τό μέλος
 ὥς ἡ τέχνη δείκνυσι τῆς μελουργίας.
 Τά μέν ἄλλα δέματα τῆς τεχνουργίας
 τοῦ πρώτου ἤχου καί καθεξῆς τῶν ἄλλων
 δένουσι καί λύουσιν ἐντέχνως πάνυ,
 τήν μεταβολήν ὥς ἐν βραχεῖ δεικνύντες.
 Τό δέ νενανώ ἐκτεταμένον μέλος,
 ὑπέρ τῶν ὀκτώ ἔνατος ἤχος πέλει⁴⁵.

Γενικά, τό ἔργο του πρωτοψάλτη Ξένου τοῦ Κορώνη θεωρεῖται πολύ αξιόλογο. Ο μουσικός αὐτός, ἀπό τους πιο ονομαστούς μουσικοδιδασκάλους, ἐρμηνεύει ἐπιδέξια τή διδασκαλία τοῦ συστήματος τῶν ὀκτῶ ἤχων.

Ο Ἰωάννης ο Πλουσιαδηνός συνθέτει μία ὀκτῆχο μέθοδο με κείμενο: «Ἐνταῦθα ἀρχόμεθα διδάξει ὑμᾶς, ὦ μαθηταί, τήν παπαδικήν τέχνην καί ἐπιστήμην...»⁴⁶. Στήν ἀρχή, μία μακροσκελής ἐπιγραφή ἀνάμεσα σε ἄλλα ἀναφέρει χαρακτηριστικά γιά τό περιεχόμενο τῆς μεθόδου: «ἔτι δέ καί αἱ ἀρχαί καί γεννήσεις τῶν ἤχων, κυρίων τε καί πλαγίων· ἦν, ἐάν τις ἐπιστημόνως διέλθῃ εὐρήσει πᾶσαν ὁδόν ὁδηγοῦσαν αὐτόν εἰς τό εὐρίσκειν ἀπό τόνου πᾶν μάθημα. Ἄρξου γοῦν τοῦ, Ἁγίῳ Πνεύματι. Εἰς ἤχον τέταρτον· ἔστι δέ οὐ μόνον ἰσασμός, ἀλλά καί ἀκριβολογία· ἤχος δ'»⁴⁷. Ἡ μέθοδος που ἀναφέρθηκε προηγείται τῆς θεωρητικῆς πραγματείας τοῦ ἰδιοῦ μουσικοῦ, τοῦ γνωστοῦ δηλαδή κανονίου με τήν ἐρμηνεία τῆς παραλλαγῆς τῶν κυρίων, πλαγίων, διφῶνων, τετραφῶνων ἤχων κ.τ.λ. Ἀνάμεσα σε σπουδαία σχεδιαγράμματα τό θεωρητικό καί πρακτικό αὐτό υλικό τοῦ Πλουσιαδηνοῦ ἀποτελεῖ μία ολοκληρωμένη ἐνότητα, που μαζί με ἄλλες μεθόδους προσφέρει βασικές ἐρμηνεῖες στό ζήτημα τῶν ὀκτῶ ἤχων⁴⁸.

Ο πρωτοψάλτης τῆς Ἀγίας Σοφίας, ιερομόναχος Γρηγόριος Μπούνης Ἀλυάτης, παρουσιάζει τή μέθοδο τῆς μετροφωνίας καί τή μέθοδο παραλλαγῆς σε ἤχο

45. ΑΓ. Δ 570, f. 103v καί ΑΓ. Κ 461, f. 27v. Το κείμενο ἀπό τό χφ. ΑΓ. Κ 447 βλ. Σ. Λάμπρου, *Κατάλογος Α'*, σελ. 316-317 καί Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, «Βυζαντινῆς μουσικῆς...», σελ. 118. Το κείμενο ἐπίσης παρουσιάζει ὁ Γρ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Β'*, σελ. 704.

46. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 110v. Πρβλ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ὁ.π., σελ. 119 καί I. D. Petresco, μν. ἔργο, σελ. 184.

47. ΑΓ. Δ 570, f. 110r. Το κείμενο δημιουργεῖ ἕναν πρόλογο με τό «Ἁγίῳ Πνεύματι πᾶσα ψυχὴ ζῶεται καί καθάρσει...». Στον ΑΓ. Κ 461, f. 39v, ὁ πρόλογος αὐτός ὀνομάζεται αὐτοτελῶς «μέθοδος τῆς διπλοφωνίας». Στό ἴδιο ἐπίσης χφ., f. 7r, τό κύριο μέρος τῆς μεθόδου ὀνομάζεται «προπαίδεια τῆς μουσικῆς».

48. Ὅλο τό υλικό αὐτό βρίσκεται στό χφ. ΑΓ. Δ 570.

πλ. δ' «Ναί οὕτως οὖν ἀνάβαινε...»⁴⁹.

Αρκετό ενδιαφέρον προκαλεί η οκτάηχος «Νουθεσία πρὸς τοὺς μαθητάς» του Χρυσάφη του νέου. Το κείμενό της «Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν καὶ θέλων ἐπαινεῖσθαι...» ἀποτελεῖ μια σύντομη σύνθεση, στην οποία δημιουργούνται με ἐξοχή δεξιότητες οι εναλλαγές των οκτῶ ἡχων⁵⁰.

Εκτός από τις επώνυμες μεθόδους, η χειρόγραφη παράδοση διασώζει και ορισμένες άλλες ανώνυμες. Ιδιαίτερα επισημαίνεται η μέθοδος «Ἁγιορείτικον, ὁκτάηχον»⁵¹. Ακόμη, διάδοση ἔχει και η «Προπαιδεία τῆς μουσικῆς», στην οποία περιλαμβάνεται ανώνυμα σε διάφορα χειρόγραφα η μέθοδος του Ιωάννου Πλουσιαδηνού που αναφέρθηκε⁵².

Η έρευνα των προπαιδειῶν και μεθόδων της παλαιᾶς παρασημαντικῆς αποτελεί μια από τις καλύτερες ευκαιρίες για την πληρέστερη κατανόηση του συστήματος της οκταηχίας. Ο Β. Στεφανίδης δίνει μια πολύ σημαντική ἀνάλυση σε τέσσερις από τις παραπάνω μεθόδους, του Ιωάννου Κουκουζέλη, του Ιωάννου Πλουσιαδηνού, στην ανώνυμη αγιορείτικη και στη «Νουθεσία» του Χρυσάφη. Οι ἀναλύσεις του Β. Στεφανίδη που θα μας ἀπασχολήσουν στο τελευταίο κεφάλαιο, δεν εἶναι γνωστές στους ξένους ερευνητές. Σ' αυτές ὁμως βρίσκονται οι καλύτερες ἐξηγήσεις για τη θεωρία των τριῶν γενῶν της ἐκκλησιαστικῆς μελωδίας. Ὅπως εἶναι γνωστό το ζήτημα αὐτό εἶναι ἀπὸ τα πιο φλέγοντα θέματα της ψαλτικῆς παραδόσεως.

49. Πρβλ. I. D. Petresco, μν. ἔργο, σελ. 184 και Ch. Hannick, «Byzantinische Musik», σελ. 209. Ἀπὸ τους πολλούς κώδικες όπου ὑπάρχει η μέθοδος ἀναφέρουμε τους ΑΓ. Π 959, f. 12r και 1008, f. 15r.

50. Και η μέθοδος αὐτή ὑπάρχει σε πολλούς κώδικες ἀπὸ τους οποίους σημειώνουμε τους: ΑΓ. Ξ 128, f. 6r (ιδιόγραφος κώδικας του Χρυσάφη), 114, f. 3r, 123, f. 7r, 127, f. 5r και ΑΓ. Ξπ 313, f. 5r. Πρβλ. και I.D. Petresco, ὁ.π. Πανομοίωτο της μεθόδου ἀπὸ τον παραπάνω ιδιόγραφο κώδικα (Ξ 128) του Χρυσάφη, βλ. Γρ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα Α'*, σελ. ζ', του ίδιου, «Η δεκαπεντασύλλαβος ὑμνογραφία ἐν τη βυζαντινῇ μελοποιίᾳ», *IBM Μελέται* 1, Αθήναι 1977, σελ. 294, εικὼν ιστ'. Το ίδιο κείμενο βλ. κεφ. 7.2., πίνακα 42. Βλ. και πίνακες: 43 (ἀπὸ το χφ. ΑΓ. Ξ 154) και 44 (ἀπὸ το χφ. ΑΓ. Ξ 114). Περισσότερα για τη μέθοδο αὐτή βλ. στο κεφ. 6.3.

51. Τη μέθοδο αὐτή ἀπὸ το χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 22v, βλ. στο κεφ. 7.2., πίνακα 45. Βλ. ἀκόμη πίνακα 46, ἀπὸ το χφ. ΑΓ. Ξ 123, σελ. 6. Πρβλ. Κ. Ψάχου, *Η παρασημαντική*, σελ. 43 και I.D. Petresco, ὁ.π. Οι στίχοι του κειμένου κατανεμημένοι στους οκτὼ ἡχους εἶναι:

ἡχος	α'	Ἄβας Ἄβαν ὑπήντησε
»	β'	καὶ οὕτως τὸν ἐχαιρέτησε.
»	γ'	Πόθεν ἔρχῃ ὃ Ἄβᾱ;
»	δ'	Ἀπὸ Ἀδριανούπολιν.
»	πλ. α'	Τί ἔμαθες ἐκ τούτων ἐμούς γονεῖς;
»	πλ. β'	Ἀπέθανεν ἡ μάνα σου
»	βαρύς	ψυχομαχεῖ ὁ κύρης σου
»	πλ. δ'	καὶ ὁ Θεὸς μακαρίσει αὐτούς.

Περισσότερα για τη μέθοδο βλ. στο κεφ. 6.3.

52. Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 461, f. 1r. Σημαντικὴ εἶναι η μέθοδος: «Διὰ τὸ εὐρεῖν τὸν ζητούμενον ἡχον...» (βλ. κεφ. 7.2., πίνακες 18-19).

5. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Τα λειτουργικά βιβλία συμβάλλουν αποφασιστικά στην ευρύτερη κατανόηση του ζητήματος των οκτώ ήχων. Σ' αυτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλούν οι ενδείξεις των ήχων, που με επιμέλεια σημειώνονται και συνοδεύουν τους ύμνους. Δεν μπορεί ακόμη να αγνοηθεί το γεγονός ότι ορισμένα από τα λειτουργικά βιβλία οφείλουν την ύπαρξή τους απευθείας στο σύστημα της οκταηχίας. Συγκεκριμένα, οι ενδείξεις πριν από τους ταξινομημένους και μεμονωμένους ύμνους δίνονται με την αρίθμηση α,β,γ,δ, για τους τέσσερις κύριους ήχους και με το συντομογραφικό πλ. (= πλάγιος) για τους τέσσερις – α, β, γ, δ, – πλάγιους. Οι ενδείξεις αυτές, ορισμένες φορές, διευρύνονται με μια μικρή επισημείωση που αφορά τα προσόμοια τροπάρια και υποδεικνύει τη μελική κατασκευή των αυτομέλων¹. Εξάλλου, τα βιβλία που δημιουργούνται με την οκτάηχη ταξινόμηση των ύμνων είναι οι δύο σπουδαίες αρχαίες λειτουργικές συλλογές, το Τροπολόγιο και η Οκτώηχος, η μεταγενέστερη Παρακλητική. Είναι προφανές πως τα κάθε είδους ιστορικά στοιχεία που αφορούν τα βιβλία αυτά, όπως και οι ενδείξεις και οι προσημειώσεις των ύμνων, ενδιαφέρουν άμεσα την υπόθεση της οκταηχίας.

Ωστόσο, η σημασία των λειτουργικών βιβλίων για το θέμα μας αυξάνεται μετά τη διαπίστωση ότι σ' αυτά επισημαίνονται δύο χαρακτηριστικοί λειτουργικοί κύκλοι. Ο πρώτος αφορά το λειτουργικό κύκλο των οκτώ ήχων από τα Χριστούγεννα ως τη γιορτή του Τιμίου Σταυρού στις 14 Σεπτεμβρίου. Εδώ υπάρχει μια σειρά κανόνων για τις πιο σημαντικές γιορτές του λειτουργικού έτους. Το θέμα του κύκλου αυτού προκαλεί μεγάλο ενδιαφέρον, εάν ληφθεί υπόψη ότι διατηρείται αυτούσιο στη συριακή λειτουργική πράξη και σχολιάζεται από τον Bar-Hébraeus. Έτσι, έχουμε πληροφορίες για μια αισθητική ανάλυση του λειτουργικού κύκλου, που, όπως θα δούμε, σχετίζεται με παλαιότερες αυτού του είδους θεωρήσεις. Ο άλλος λειτουργικός κύκλος, εξίσου σημαντικός για το ζήτημα της οκταηχίας, είναι τα προκείμενα και αλληλουάρια. Στις τυπικές διατάξεις και στο λειτουργικό βιβλίο του Αποστόλου ο κύκλος αυτός κατανέμει τους οκτώ ήχους σύμφωνα με το γνωστό υμνογραφικό κύκλο που ξεκινά από την Πρώτη Κυριακή των Εγκαινίων. Βέβαια εδώ το περιεχόμενο του ήχου δεν είναι κάποιος ύμνος, αλλά συγκεκριμένοι βιβλικοί στίχοι από το Ψαλτήριο και το γνωστό εφύμνιο Αλληλούια, που τοποθετούνται πριν και ανάμεσα από τα ανα-

1. Προσημειώνεται δηλαδή ο ήχος και ακολουθεί μια μικρή φράση από την αρχή του αυτόμελου τροπαρίου. Οι ελεύθερες συνθέσεις φέρουν τον τίτλο: *ιδιόμελον*.

γνώσματα του Αποστόλου και του Ευαγγελίου. Μαζί με τα προκείμενα και αλληλουάρια εξετάζονται εδώ και οι αναβαθμοί, μια ομάδα ύμνων που δημιουργείται στα πλαίσια του λειτουργικού κύκλου των οκτώ ήχων.

5.1. Το Τροπολόγιο

Η λέξη Τροπολόγιο παρέμεινε για πολύ άγνωστη όχι μόνο στην εκκλησιαστική φιλολογία, αλλά και στα μεγάλα λεξικά². Ο πρώτος που ανακάλυψε τη σημασία του Τροπολογίου στην ορθόδοξη λειτουργική πράξη ήταν ο καρδινάλιος J.-B. Pitra τον περασμένο αιώνα. Με αφορμή τις παρατηρήσεις του Pitra, ο K. Krumbacher³ περιλαμβάνει στην εργασία του τη χειρόγραφη παράδοση του Τροπολογίου, ενώ στα μέσα του αιώνα μας ο Π. Τρεμπέλας⁴, επαναλαμβάνει όσα ανέφεραν οι δύο προηγούμενοι. Από αυτή και μόνο την πτωχότατη βιβλιογραφία αντιλαμβάνεται κανείς πως το παραπάνω λειτουργικό βιβλίο δεν έχει αφήσει πολλά ίχνη στην πράξη της Ανατολικής Εκκλησίας. Πέρα από αυτό όμως, η ανασύνταξη των διαφόρων ειδήσεων που έχουμε για το Τροπολόγιο είναι απαραίτητη. Έτσι, σε συνδυασμό με παρεμφερείς παρατηρήσεις που έγιναν στα προηγούμενα κεφάλαια της εργασίας μας είναι εύκολο να καταλήξουμε σε χρήσιμα συμπεράσματα για το περιεχόμενο του βιβλίου, τη θέση του στη λατρεία και τη σχέση του γενικά με τη μουσική.

Οι λίγες πληροφορίες που έχουμε για το Τροπολόγιο αφήνουν να εννοηθεί ότι το βιβλίο αυτό είναι το αρχαιότερο λειτουργικό υμνολόγιο της ελληνικής Εκκλησίας. Στη χειρόγραφη παράδοση υπάρχουν τρεις σπουδαίες αναφορές για το Τροπολόγιο. Ο κώδικας Corsinius του 1050, f. 102r, στο μήνα Μάρτιο, όπου συμπεριλαμβάνεται και το Τριώδιο αναφέρει: «ζήτηι ἕτερον κονδάκιον εἰς ἀρχὴν τοῦ τροπολογίου»⁵. Η πληροφορία αυτή επιβεβαιώνεται δύο φορές από το κώδικα Vat. Gr. 771 του 1100⁶. Στο f. 118, που αναφέρεται στο Μεγάλο Κανόνα του Ανδρέα Κρήτης, αναγράφεται: «ζήτηι εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ τροπολογίου»⁷. Στο

2. Βλ. J.-B. Pitra, *Analecta sacra* I, σελ. VII. Ο συγγραφέας αυτός σημειώνει ότι η λέξη Τροπολόγιο είναι άγνωστη στους ονοματολόγους των λειτουργικών βιβλίων (Allatium, Caveum, Zaccariam) και λείπει από τα πλούσια λεξικά. Ωστόσο για τη λέξη «τροπολόγι» σε ρωσοβυζαντινό λεξικό του 19^{ου} αιώνα βλ. την εργασία του M. Vasmer, *Ein russisch-byzantinisches Gesprächsbuch*, Leipzig 1922, σελ. 120, 5 (2854).

3. *Ιστορία της βυζαντινής λογοτεχνίας* II, § 280, σελ. 582 εξ.

4. *Εκλογή*, σελ. κε' εξ.

5. Βλ. J.-B. Pitra, *ό.π.*, σελ. 669, όπου και η παράθεση του περιεχομένου του Τροπολογίου. Ενδεικτικά, για ένα μέρος από το κείμενο του Τροπολογίου του κώδικα Corsinius 336, βλ. κεφ. 7.2., πίνακα 47. Στη σελ. VII όμως ο ίδιος μελετητής έχει παραλήψει το άρθρο από τη φράση «τοῦ τροπολογίου». Ο Π. Τρεμπέλας, *ό.π.*, σελ. κε', αντιγράφει τη φράση από την σελ. VII, του J.-B. Pitra.

6. Ο κώδικας αυτός κατά τον J.-B. Pitra, *ό.π.*, σελ. VIII, γράφτηκε από τον ηγούμενο της Κρυπτοφέρης Νείλο Β'. Πρβλ. και Π. Τρεμπέλας, *ό.π.*, σελ. κε'.

7. J.-B. Pitra, *ό.π.*, και Π. Τρεμπέλας, *ό.π.*

f. 228 της εορτής της Αναλήψεως προστίθεται: «ζήτει τό φωταγωγικόν εἰς τό τέλος τοῦ τροπολογίου»⁸. Ὅπως φαίνεται, ἡ λέξη Τροπολόγιο προέρχεται απευθείας ἀπό τή λειτουργική πράξη καί δεν ἀποτελεῖ γλωσσικό δάνειο ἢ οἰοιοδήποτε βαρβαρισμό⁹. Ἦδη τόν 8^ο αἰώνα οἱ Στουδίτες γνώριζαν τή λέξη καί ἀναφέρονται σ' αὐτήν με ἀκρίβεια. Στή διάταξη τοῦ Θεοδώρου, πού ομιλεῖ γιά τήν περιποίηση καί φροντίδα τῶν λειτουργικῶν βιβλίων ἀναφέρεται: «Κανὼν ρβ'. Ἐάν μή τήν δέουσαν ἐπιμέλειαν καί καθαριότητα ἐνδείκνυται ἐν τοῖς τροπολογίοις εἰς τε τά κοντάκια εἰς ἕκαστον βιβλίον ὃ ἐπικρατεῖ, ὅπως μή ἀχρειωθῇ ἢ ἐκ σάλου τῶν κανοναρχούντων ἢ ἐξ ἐπιστασίας κανδήλας ἢ ἐξ ἐκχύσεως κηραψίας ἢ ἐκ ρύπου χειρός καί ἰδρωμάτων παραστάσιμον ἐν τῇ τραπέζῃ ἔξω»¹⁰. Στήν 78^η ἐπιστολή τοῦ, ὁ Θεόδωρος, ἐνῶ ἐπιτίθεται ἐναντίον τῶν εἰκονομάχων γιά τίς ἐξορίες τῶν μοναχῶν, διαμαρτύρεται ἐντόνα ἐπειδή τοῦ ἀφαιροῦνται τὰ βιβλία: «καί ἐπάραι τοὺς δύο ἀδελφούς Λουκιανόν καί Ὑπάτιον, τά τε βιβλία πάντα μέχρι καί τροπολογίου»¹¹. Δεν ἀρκεῖται ὅμως σ' αὐτό καί, φανερά πληγωμένος ἀπό τή συμπεριφορά αὐτή, ἐπαναλαμβάνει: «Βιβλία ἤρεν τήν κλίμακα καί τροπολόγιον»¹². Σύμφωνα με ὅσα ἀναφέρουν οἱ ἐπιστολές, ὁ Θεόδωρος, ἀφού διώχθηκε ἀπό τή Μονή Στουδίου, ἀνάμεσα στα βιβλία πού κρυφά ἔφερε μαζί τοῦ στη φυλακή ἦταν τό Τροπολόγιο καί ἡ Κλίμακα. Εἶναι εὐκόλο νά καταλάβει κανεῖς ἀπό τήν ἐπιμονή τοῦ ἐπιστολογράφου τή σπουδαιότητα τῶν κατασχεμένων βιβλίων. Καί τὰ δύο ἀποτελοῦσαν τό ἀπαραίτητο βοήθημα τῆς μοναχικῆς ἀσκήσεως πού εἶναι ἡ μελέτη καί ἡ λατρεία¹³.

Ποιο ὅμως ἦταν τό περιεχόμενο τοῦ βιβλίου πού εἶχε τόση μεγάλη ἀξία γιά τό μοναχό. Δυστυχῶς ἡ χειρόγραφη παράδοση δεν εἶναι σέ θέση νά μας δώσει μιά ολοκληρωμένη εἰκόνα τοῦ περιεχομένου τοῦ Τροπολογίου. Οἱ κώδικες τοῦς οἱποῖους μελέτησε ὁ J.-B. Pitra ὅχι μόνο δεν εἶναι πλήρεις, ἀλλά καί δε συμφωνοῦν μεταξύ τοῦς¹⁴. Γενικά τό περιεχόμενό τοῦς ἀναφέρεται στίς ἀκίνητες εορτές. Παράλληλα ὅμως, μαζί με τό ὑμνογραφικό υλικό τῶν ἀκινήτων εορτῶν περιλαμ-

8. J.-B. Pitra, ὅ.π., καί Π. Τρεμπέλα, ὅ.π.

9. J.-B. Pitra, ὅ.π., «Neque τροπολόγιον vox peregrina est, aut italo-graeca; jam enim saeculo IX Studitae id noverunt et religiose servarunt».

10. Θεοδώρου Στουδίτου, *Επιτίμια*, Περὶ τοῦ κανονάρχου ρβ', PG 99, 1745D. Ἡ ἐκδοσὴ PG ἔχει: «ἐν τοῖς πρωτολογίοις», πού χωρὶς ἀμφιβολία πρόκειται γιά ἀντιγραφικό λάθος. Ἡ φράση αὐτή τοῦ Θεοδώρου στοὺς κανόνες τοῦ δεν ἔχει παρατηρηθεῖ ἀπὸ τοὺς ἐρευνητές καί σέ συνδυασμό με τίς ἄλλες μας ἐπιβεβαιώνει τό γεγονός ὅτι τό Τροπολόγιο κατεῖχε κεντρικὴ θέση στήν ἀρχαία πράξη τῆς Ἐκκλησίας.

11. Θεοδώρου Στουδίτου, *Επιστολή* 78, ἐκδ. J. Cozza-Luzzi (A. Mai, *Nova Patrum Bibliotheca* VIII, I, Rom 1871, σελ. 64 ἐξ.). Πρβλ. J.-B. Pitra, ὅ.π. καί Π. Τρεμπέλα, ὅ.π.

12. Θεοδώρου Στουδίτου, *Επιστολή* 78, μν. ἐκδ. σελ. 65. Πρβλ. J.-B. Pitra, ὅ.π. καί Π. Τρεμπέλα, ὅ.π.

13. J.-B. Pitra, ὅ.π. σελ. IX.

14. Ὁ Pitra εἶχε ὑπόψῃ τοῦ μικροῦ ἀριθμοῦ κωδίκων. Γιά τή χειρόγραφη παράδοση τοῦ Τροπολογίου βλ. K. Krumbacher, *Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας* II, § 280, σελ. 582 ἐξ.

βάνεται και το Τριώδιο. Ακόμη, από ορισμένες οδηγίες, όπως «ζήτηι τό φωταγωγικόν εις τό τέλος του τροπολογίου» συμπεραίνεται ότι ίσως το αναστάσιμο υλικό που αντιπροσωπεύει τον κινητό εορτολογικό κύκλο να ακολουθούσε μετά από εκείνο των ακινήτων εορτών. Αυτό επιβεβαιώνεται από τις υπακοές των οκτώ ήχων που βρίσκονται στο τέλος¹⁵. Έτσι, το τμήμα που σώζεται πιο ολοκληρωμένο στη χειρόγραφη παράδοση είναι το πρώτο μέρος του Τροπολογίου με το μηνολόγιο, το οποίο όμως είναι παλαιότερο από τα γνωστά μας Μηναία. Το περιεχόμενό του αποτελείται από το τροπάριο της ημέρας που συνδέεται συχνά με το κοντάκιο. Για τον J.-B. Pitra αυτή η θέση των δύο τροπαρίων που τοποθετούνται στην αρχή κάθε εορτάσιμης ημέρας είναι ένα σημαντικό στοιχείο για το περιεχόμενο του Τροπολογίου¹⁶. Στη μεταγενέστερη λειτουργική πράξη η θέση των τροπαρίων αυτών είναι τελείως διαφορετική. Δεν παύει όμως η σημασία τους να είναι πρωταρχική. Το πρώτο τροπάριο ονομάστηκε μεταγενέστερα απολυτίκιο και διατηρεί ακόμη την παλαιά του αίγλη. Μαζί με το κοντάκιο στενά συνδεδεμένο το απολυτίκιο βρίσκεται σήμερα στο μηνολόγιο του Ωρολογίου. Η θέση τους πάλι στη θεία λειτουργία δίπλα στο τρισάγιο είναι σημαντική¹⁷. Είναι βέβαιο πως σε παλαιότερες εποχές το κοντάκιο συμμετείχε ολοκληρωμένο στη λειτουργική πράξη. Η στενή σχέση ανάμεσα στο τροπάριο (απολυτίκιο) και το κοντάκιο μας δείχνει ότι μέσα στα πρώτα βιβλία, τα τοποθετημένα μετά από το Ψαλτήριο και τα ιερά αναγνώσματα, ήταν το Τροπολόγιο, που διασπάστηκε μετά τον 9^ο αιώνα στα Τυπικά, τα Ωρολόγια, τα Τριώδια, τα Μηναία και τα Ευχολόγια¹⁸. Αυτό συμβαίνει φυσικά για το πρώτο μέρος του Τροπολογίου. Το δεύτερο μέρος, με την οκτάηχη ταξινόμηση της αναστασίμου υμνογραφίας των Κυριακών, ίσως ήταν κάποια σχετικά διαμορφωμένη Οκτώηχος. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται, εάν ληφθεί υπόψη ότι ο όρος Τροπολόγιο στα χρόνια μετά το Δαμασκηνό, όταν πια οι παλαιοί ύμνοι είχαν αντικατασταθεί από τους κανόνες, επεξηγείται ως εξής: «Τροπολόγιον, ήτοι Όκτώηχος περιέχουσα τά τε στιχηροκαθίσματα των οκτώ ήχων, τούς μακαρισμούς, τά έωθινά και λοιπήν πᾶσαν ακολουθίαν συνήθως ψαλλομένην»¹⁹.

15. Βλ. τον κώδικα Corsinius 366 f. 161-162 στον J.-B. Pitra, ό.π., σελ. 672.

16. J.-B. Pitra, ό.π., σελ. VIII.

17. Βλ. J.-B. Pitra, ό.π., σελ. IX. Εδώ σημειώνεται ότι αυτό που ιδιαίτερα τονίζει την αξία και τη σπουδαιότητα του βιβλίου του Τροπολογίου είναι η σχέση των δύο τροπαρίων, του απολυτικίου και του κοντακίου, με τη θεία λειτουργία. Σ' όλα τα Ευχολόγια, συνεχίζει ο ίδιος μελετητής, που περιέχουν τις τρεις μεγαλοπρεπείς λειτουργίες των Αγίων Βασιλείου, Χρυσοστόμου και Γρηγορίου, υπήρχε ανέκαθεν η παράδοση να τοποθετούνται τα δύο παραπάνω τροπάρια δίπλα στα αναγνώσματα. Η σπουδαία μελωδία και το περιεχόμενό τους, καταλήγει ο Pitra, μας διαβεβαιώνουν ότι παλαιότερα στις ολονυχτίες με τη θεία λειτουργία τα κοντάκια εκτελούνταν ολόκληρα. Έτσι δικαιολογείται η χρήση του Τροπολογίου.

18. J.-B. Pitra, ό.π., σελ. VIII.

19. Χφ. Vindob. Theol. Gr. 146, f. 24r. Τον τίτλο αυτό, που είναι και η ονομασία του χφ., βλ. στο κεφ. 7.2., πίνακα 48. Ο Π. Τρεμπέλας, *Εκλογή*, σελ. κζ', αναφέρεται στον κώδικα, αφού

Τίποτε δε μας εμποδίζει πια να δεχθούμε ότι το Τροπολόγιο είναι η αρχαιότερη λειτουργική συλλογή ύμνων της ελληνικής Εκκλησίας²⁰. Ήδη έχουμε αναφέρει ότι η ονομασία του και το περιεχόμενό του δηλώνουν ότι περιείχε ύμνους συνθεμένους κατά το οκτάηχο σύστημα²¹. Ακόμη, το Τροπολόγιο επηρεάζει μορφολογικά και το περιεχόμενο της συριακής Οκτώηχου²². Σε τελική ανάλυση, οι όροι Τροπολόγιο και Οκτώηχος πρέπει να εναλλάσσονται κατά καιρούς μέχρι περίπου τον 9^ο αιώνα. Τότε αρχίζει η διάσπαση του περιεχομένου του Τροπολογίου. Το πρώτο του μέρος με τις ακίνητες εορτές διοχετεύεται, όπως είδαμε, στα διάφορα λειτουργικά βιβλία. Παράλληλα, το υποτιθέμενο δεύτερο μέρος με την αναστάσιμη υμνογραφία πλουτίζεται με την υμνογραφική παραγωγή του Ιωάννου του Δαμασκηνού²³. Όπως διατυπώθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια, ο μελωδός αυτός διαμορφώνει ριζικά την υμνογραφία με τον κινητό εορτολογικό κύκλο των οκτώ εβδομάδων σε σχέση με το Πάσχα.

Αλλά η διάσπαση του Τροπολογίου, ενώ συντελείται ουσιαστικά με το μεγάλο κύμα των νέων μουσικών συνθέσεων, είναι συνάρτηση και άλλων παραγόντων. Η πρώτη αφορμή δίνεται κατά την περίοδο της εικονομαχίας. Τότε, με την καταστροφή των ειληταρίων, χάθηκαν οι περισσότεροι από τους παλαιούς ύμνους²⁴. Ακόμη, οι νέες λειτουργικές ανάγκες επέβαλαν την αναμόρφωση του τυπικού του Αγίου Σάββα²⁵. Ο Σωφρόνιος, ο Δαμασκηνός και ο Θεόδωρος Στουδίτης άνοιξαν νέους δρόμους στη λειτουργική παράδοση. Το φάσμα της μεταρρυθμίσεως έφθασε μέχρι και τα ιταλοελληνικά μοναστήρια²⁶. Κάτω από τις συνθήκες αυτές αποσπάστηκαν και ανακαίνιστηκαν τα διάφορα τμήματα του Τροπολογίου. Πρώτα η αναστάσιμη ακολουθία που καθιερώθηκε πια ως Οκτώηχος με τον κύκλο των οκτώ εβδομάδων. Ακολούθησαν το Τριώδιο με την ανακαίνισή του και η ακίνητη ακολουθία που κατέληξε στη διαμόρφωση των βιβλίων των Μηναιών²⁷.

παίρνει την πληροφορία από τον Pitra. Για τον κώδικα βλ. H. Hunger-O. Kresten-Ch. Hannick, *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek* 3/2, Wien 1984, σελ. 169 εξ. Πρβλ. W.Christ-M.Paranikas, *Anthologia graeca*, σελ. LXX.

20. Ο K. Krumbacher, μν. έργο, σελ. 582, τονίζει ότι η διάσωση πολλών αρχαίων ύμνων και των ονομάτων των συνθετών τους οφείλεται στα δύο αρχαία λειτουργικά βιβλία, το Τροπολόγιο και το Τριώδιο.

21. Βλ. κεφ. 3.3.

22. Ό.π.

23. Βλ. κεφ. 3.4.

24. Βλ. Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή*, σελ. κθ'.

25. Βλ. J.-B. Pitra, *Hymnographie*, σελ. 52 και Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή*, σελ. λ'.

26. Βλ. J.-B. Pitra, *Hymnographie*, σελ. 57: «D' autre part, saint Théodore Studite, s' inspirant des traditions des Acémètes, renouvela ou maintint, avec une prudente discrétion, un office moins proluxe, qui paraît avoir passé de Studium aux monastères italo-grecs». Πρβλ. και G. Scirò, «Η βυζαντινή λογοτεχνία της Σικελίας...», σελ. 175 εξ.

27. Για το Τριώδιο βλ. J.-B. Pitra, *Hymnographie*, σελ. 58. Για την ανακαίνιση του Τριωδίου και των Μηναιών βλ. K. Krumbacher, μν. έργο, σελ. 695, Πρβλ. W.Christ - M. Paranikas,

Για το μεγάλο αυτό υμνογραφικό και λειτουργικό αναβρασμό συμφωνεί και η χειρόγραφη παράδοση του Τροπολογίου. Ο J.-B. Pitra παρατηρεί πως οι τρεις πιο σπουδαίοι κώδικες της συλλογής μας, ο Corsinius, ο Taurinensis και της Μόσχας, είναι γεμάτοι από χάσματα και παραλείψεις²⁸. Είναι λοιπόν φανερό, κατά τον ίδιο ερευνητή, πως οι τρεις ερανιστές των παραπάνω κωδίκων δεν αντλούν από μια πηγή, αλλά από ποικίλες. Ωστόσο, πρέπει να δεχθούμε ότι υπήρχε κάποιο παλαιότερο βασικό και εκτενέστερο έργο. Από αυτό οι ερανιστές άντλησαν το υλικό τους, το οποίο ανέμειξαν με άλλα ποικίλα υμνογραφήματα²⁹. Το παλαιό αυτό έργο πρέπει να ήταν το Τροπολόγιο. Άλλωστε, η έμφαση που δίνει ο Θεόδωρος Στουδίτης στο γεγονός ότι του αφαιρέθηκε το Τροπολόγιο δείχνει πως το βιβλίο αυτό κατείχε κεντρική και πολύ σημαντική θέση στη λατρεία. Ακόμη, οι συλλογές της μουσικής, που επιμένουν σε μια ενιαία κατάταξη της υμνογραφίας, υπενθυμίζουν το αρχαίο Τροπολόγιο. Το παλαιό Στιχηράριο και Ειρμολόγιο αντλούν από το βιβλίο αυτό τους ύμνους και τους κατατάσσουν σύμφωνα με το μηνολόγιο, την Οκτώηχο και τον κινητό εορτολογικό κύκλο του Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου³⁰.

Συμπερασματικά, μπορεί να λεχθεί ότι το Τροπολόγιο είναι από τις σπουδαιότερες συλλογές της ελληνικής υμνογραφίας. Η ονομασία του (τρόπος - λόγος) σημαίνει τη συλλογή των τρόπων, δηλαδή των ήχων³¹. Ανάλογη είναι και η σημασία της Οκτώηχου. Έτσι, και στη μια και στην άλλη περίπτωση, η μουσική έννοια επισκιάζει τη λογοτεχνική, παρά το γεγονός ότι έχουμε μπροστά μας συλλογές ύμνων. Αυτό σημαίνει πως οι συλλογές αυτές αντιπροσωπεύουν καθαρά συνθετικό έργο, το οποίο δουλεύει πάνω σ' ένα συγκεκριμένο τεχνικό σχέδιο. Με τις προϋποθέσεις αυτές η ποίηση κυριολεκτικά υποτάσσεται στη μουσική, γιατί σε τελική ανάλυση η ποίηση ανεξάρτητα από τους νόμους και τις αρχές της μουσικής συνθέσεως δε θα ήταν πια μελουργία ή ψαλμωδία³². Έτσι, τα ποιήματα, λ.χ., του Γρηγορίου Θεολόγου, παρά το υψηλό θεολογικό

Anthologia graeca, σελ. XLVIII. Βλ. ακόμη Ε. Τωμαδάκη, *Ιωσήφ ο υμνογράφος*, σελ. 78, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

28. J.-B. Pitra, *Analecta sacra* I, σελ. VII.

29. Ό.π., σελ. XVII και Π. Τρεμπέλα, *Εκλογή*, σελ. κη', υποσ. 2.

30. Βλ. κεφ. 4.1.

31. Ανάλογη σημασία έχουν οι λέξεις ανθολόγιο και υμνολόγιο. Η λέξη «τροπολόγιο» πρέπει να σημαίνει το βιβλίο των τρόπων (ήχων) και όχι των τροπαρίων γενικά, γιατί σε αντίθετη περίπτωση έπρεπε να είχαμε τον όρο τροπαριολόγιο. Πρβλ. Ν. Τωμαδάκη, «Επί της ανάγκης συντάξεως θησαυρού...», σελ. 8. Από άλλη άποψη η σημασία του όρου «τρόπος» σε σχέση με την τυποποιημένη αρμονία ή τον ήχο ήταν γνωστή στους αρχαίους μουσικογράφους, όπως τον Αλύπιο τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό και τον Πλούταρχο. Πάνω σ' αυτό βλ. Σ. Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαιδεία*, σελ. 327.

32. Είναι χαρακτηριστική η θέση της μουσικής στη συζυγία που δημιουργείται με αυτήν και με την ποίηση. Στην αρχαιότητα λ.χ. η ποίηση ονομάστηκε λυρική από το μουσικό όργανο. Βλ. σχετικά, Ε. Παπανούτσου, *Αισθητική*, σελ. 321.

περιεχόμενό τους, δεν κατόρθωσαν να εισχωρήσουν μέσα στη λατρεία, όχι βέβαια εξαιτίας μόνο του δύσκολου λεξιλογίου των, γιατί ανάλογο λεξιλόγιο διατηρούν και οι κατά πολύ μεταγενέστεροι Ιαμβικοί κανόνες. Στην πρώτη όμως περίπτωση λείπει αυτό που βρίσκεται στη δεύτερη, δηλαδή το μέλος. Η μελωδία, λοιπόν, στα χέρια των εκκλησιαστικών μελωδιών είναι το πρώτιστο· η πρώτη ύλη χωρίς την οποία δεν υπάρχει η λειτουργική ψαλμωδία. Όλα αυτά προεξοφλούν το δυναμισμό της μουσικής παραδόσεως στην Ορθόδοξη Ανατολική Εκκλησία. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο οι συλλογές των ύμνων παίρνουν το όνομά τους από την πρακτική ανάγκη που τα δημιουργήσε. Η οκταηχία στην περίπτωση αυτή, όπως ήδη έχει λεχθεί, είναι η βασική αιτία για τη δημιουργία τουλάχιστο των παλαιότερων λειτουργικών συλλογών, μεταξύ των οποίων ανήκουν το Τροπολόγιο και η Οκτώηχος. Ιδιαίτερα όμως το Τροπολόγιο τοποθετεί τις βάσεις της μεταγενέστερης ψαλτικής παραδόσεως. Οι νέοι μελωδοί του η' και θ' αιώνα στηρίζονται αποκλειστικά στο οκτάηχο σύστημα της μουσικής του αρχαίου Τροπολογίου.

5.2. Η Οκτώηχος

Με την επιγραφή «Οκτώηχος» ή «Οκτάηχος» φέρονται διάφορες κατά περιεχόμενο και εποχές συλλογές του λειτουργικού υμνολογίου¹. Το περιεχόμενο της αρχαίας Οκτώηχου δε διαφέρει από εκείνο του Τροπολογίου². Ήδη έχουμε αναφερθεί στην Οκτώηχο του Σεβήρου και την παράδοση της συριακής Οκτώηχου³. Ωστόσο, η ελληνική συλλογή της Οκτώηχου διαμορφώνει ένα συγκεκριμένο τύπο στα χρόνια του Δαμασκηνού. Το κύριο χαρακτηριστικό της είναι οι ενότητες των τροπαρίων πάνω στο ίδιο θέμα, δηλαδή το αναστάσιμο. Τα τροπάρια αφορούν τον εβδομαδιαίο κύκλο των οκτώ περιόδων με τους ισάριθμους ήχους για την ακολουθία των Κυριακών. Η διεύρυνση της Οκτώηχου με τον εμπλουτισμό του ίδιου κύκλου, και συγκεκριμένα των έξι ημερών κάθε εβδομάδας, με ύμνους του ήχου της προηγούμενης Κυριακής, δίνει νέα διάσταση στη συλλογή. Το νέο τμήμα, κατά μίμηση του Δαμασκηνού, περιλαμβάνει κανόνες και στιχηρά. Είναι έργο του Ιωσήφ του υμνογράφου (816-886) και ονομάζεται από τον ίδιο «Οκτώηχος Νέος»⁴. Και τα δύο τμήματα συναποτελούν τη λειτουρ-

1. Σχετικά με την ονομασία βλ. Γ. Μπεκατώρου, «Παρακλητική», *ΘΗΕ* 10, σελ. 28. Πρβλ. Ch. Hannick, «Le texte de l' Oktoechos», σελ. 38.

2. Αρχαία Οκτώηχο θεωρούμε τη συλλογή πριν από τον Ιωάννη Δαμασκηνό, στην οποία αναφέρονται τα Γεροντικά.

3. Βλ. κεφ. 3.3.

4. Βλ. *Παρακλητική, ήτοι Οκτώηχος η μεγάλη*, έκδ. Ρώμης 1885, σελ. 696 και συγκεκριμένα Σάββατο πλ. δ' ήχου τον κανόνα του Ιωσήφ με την ακροστιχίδα: «Τῆς Ὁκτώηχου τῆς Νέας θεῖον τέλος, πόνοι δέ Ἰωσήφ».

γική συλλογή που φέρει, κατά τους μετέπειτα χρόνους, την επιγραφή: «Παρακλητική, ἥτοι Ὁκτώηχος ἡ Μεγάλη»⁵.

Υφίσταται ακόμη ο τύπος της συλλογής με την επιγραφή «Οκτώηχος» χωρίς το χαρακτηρισμό «Μεγάλη». Εδώ περιλαμβάνεται μόνο η αναστάσιμη ακολουθία της Κυριακής για κάθε έναν από τους οκτώ ήχους. Ο E. Wellesz θεωρεί λανθασμένη την άποψη ότι η μορφή αυτή του βιβλίου είναι συντομευμένη έκδοση της Παρακλητικής⁶. Η Οκτώηχος, σύμφωνα με τον ίδιο ερευνητή, μια συλλογή ύμνων για έναν κύκλο από οκτώ συνεχείς Κυριακές, ήταν ήδη σε χρήση στις μέρες του Σεβήρου, του μονοφυσίτη Πατριάρχη Αντιοχείας. Στον ίδιο χώρο, δηλαδή τη Συρία, οι μεγάλοι βυζαντινοί υμνογράφοι, ο Ανδρέας ο Κρήτης και ο Ιωάννης Δαμασκηνός δημιουργούν τις συνθέσεις τους, που απαρτίζουν την Οκτώηχο και χρησιμοποιούνται στη βυζαντινή λειτουργική πράξη⁷. Με τις θέσεις αυτές ο E. Wellesz προσπαθεί για μια ακόμη φορά να τοποθετήσει τις αρχές της βυζαντινής μελουργίας στη συριακή παράδοση. Ιδιαίτερα επικαλείται τις έρευνες του J. Jeannin που ασχολήθηκε εκτενώς με την Οκτώηχο του Σεβήρου. Οι θέσεις όμως αυτές γενικεύουν το πολύπλοκο θέμα της συλλογής της ελληνικής Οκτώηχου και παραμερίζουν την πλούσια χειρόγραφη παράδοσή της. Έτσι, χωρίς τη συστηματική μελέτη των πηγών, είναι επόμενο να διαπραχθούν ορισμένα λάθη. Συγκεκριμένα, η δαμασκηνεία συλλογή του κύκλου των οκτώ Κυριακών, χωρίς τις υπόλοιπες μέρες της εβδομάδος, συγγέεται με τη μεταγενέστερη Οκτώηχο. Η τελευταία, σε αντιδιαστολή με τη Μεγάλη Οκτώηχο ή Παρακλητική της οποίας σίγουρα είναι επίτμηση, λέγεται Μικρά. Τα κατηγορήματα όμως αυτά όχι μόνο είναι μεταγενέστερα, αλλά και αφορούν ένα διαφοροποιημένο περιεχόμενο. Χωρίς αυτή τη βασική διάκριση διατυπώθηκαν και οι

5. Βλ. χφ. IB 257, f. 116-367 (18^{ος} αι.). Πρβλ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, *Ιεροσολυμιτική βιβλιοθήκη Β'*, σελ. 383. Εδώ υπάρχει μαζί το περιεχόμενο της Οκτώηχου του Δαμασκηνού και εκείνης του Ιωσήφ. Για την Παρακλητική βλ. Γ. Μπεκατώρου, μν. έργο. Επίσης βλ. E. Wellesz, *A History*, Oxford 1961², σελ. 140. Ο συγγραφέας αυτός με αφορμή τις παρατηρήσεις του J. Pargoire (*L'Église byzantine de 527 à 847*, Paris 1905, σελ. 332-333) σημειώνει: «After the end of the Iconoclastic controversy during a renaissance of religious activity, the monks of the Studios monastery, but also Joseph the Hymn-writer, filled in the Offices between the Sundays and composed the 'Great Oktoechos', or the 'New Oktoechos', i.e. the Parakletike». Κατά τον G. Schirò, «Η βυζαντινή λογοτεχνία της Σικελίας...», σελ. 177, ο Ιωσήφ ο Υμνογράφος με το μαθητή του από τη Σικελία Θεοφάνη συμπλήρωσε την Οκτώηχο, που από το Δαμασκηνό και το Μητροφάνη είχε περιοριστεί μόνο στις Κυριακές, δημιουργώντας τη Νέα Οκτώηχο ή Παρακλητική. Πρβλ. E. Τωμαδάκη, *Ιωσήφ ο Υμνογράφος*, σελ. 87 και Ch. Hannick, «Le texte de l'Oktoechos», σελ. 38 εξ.

6. E. Wellesz, *A History*, Oxford 1961², σελ. 140: «The Parakletike has also a second name; it is called 'The Great Oktoechos' (η μεγάλη Οκτώηχος), i.e. the book containing the eight modes. An edition of the book is also used which contains only the eight Sunday Offices. It is called Oktoechos (without the added words η μεγάλη). The latter is generally considered to be an abridged version of the Parakletike, but this view is wrong».

7. E. Wellesz, ό.π.

απόψεις του Κ. Σάθα τον περασμένο αιώνα⁸. Ο συγγραφέας αυτός, έχοντας υπόψη του τους νεότερους κώδικες και τις έντυπες εκδόσεις της Οκτώηχου, αμφισβητεί ως συγγραφέα το Δαμασκηνό.

Η Οκτώηχος του Δαμασκηνού περιέχει αρχικά στιχηρά τροπάρια και κανόνες. Ενώ όμως η μορφή της συλλογής του Αγιοσαββίτη μελωδού μάς είναι γνωστή, το περιεχόμενό της, ειδικά εξαιτίας της ταχύτατης διαμορφώσεώς του, δεν είναι καθόλου εύκολο να εντοπιστεί. Ήδη έχει αναφερθεί η σημαντική πληροφορία του Ιωσήφ του Υμνογράφου, σύμφωνα με την οποία η δική του Οκτώηχος, με τα τροπάρια και τους κανόνες για τις έξι μέρες του κύκλου των οκτώ εβδομάδων, είναι η «Νέα». Η παλαιά, με τις ακολουθίες των οκτώ Κυριακών, την οποία απομιμείται από την άποψη της συνθέσεως η «Νέα», είναι χωρίς αμφιβολία του Δαμασκηνού⁹. Αλλά το περιεχόμενο της δαμασκήνειας Οκτώηχου διαφοροποιείται στα πλαίσια των νέων αναγκών του λειτουργικού τυπικού, που μεθοδεύει την εξέλιξη της τάξεως των ύμνων¹⁰. Η υμνογραφία, λ.χ., χωρίζεται σε εσπερινή και ορθρινή. Στην εσπερινή τα στιχηρά είναι δύο κατηγοριών, τα εσπέρια και του στίχου (απόστιχα), ενώ στον όρθρο έχουμε τα στιχηρά των αίνων. Ανάλογη ρύθμιση επικρατεί και στην κατοπινή Παρακλητική. Ακόμη, ορισμένα από τα στιχηρά και τους κανόνες της Οκτώηχου του Δαμασκηνού ανήκουν και σε άλλους Αγιοσαββίτες συνθέτες¹¹.

Γενικά, η εξέλιξη του περιεχομένου της Οκτώηχου με την ακολουθία της Κυριακής και της υπολοίπου εβδομάδας παρουσιάζει έντονες διακυμάνσεις¹². Παρατηρείται ότι νέες ομάδες τροπαρίων πλαισιώνουν πολύ γρήγορα τα παλαιά τροπάρια και τους κανόνες. Ορισμένες φορές τα νέα αντικαθιστούν τα παλαιά¹³. Έτσι, οι συνθέσεις της οκταηχίας με τα μεσώδια καθίσματα και τα κοντάκια με τους οίκους, τα θεοτοκία, τα καθίσματα της στιχολογίας, τους αναβαθμούς, τα προκείμενα, τα άμνημα προκείμενα των Ευαγγελίων, τα εξαποστειλάρια, τα δοξαστικά εωθινά, τα στιχηρά ιδιόμελα, τους τριαδικούς ύμνους, τα φωταγωγικά, τους παρακλητικούς κανόνες της Θεοτόκου κ.ά., απαρτίζουν το περιεχόμενο της Μεγάλης Οκτώηχου ή Παρακλητικής. Αλλά και η σύνθεση του περιεχομένου της συλλογής αυτής δεν είναι σταθερή για όλη τη χειρόγραφη παράδοση. Παράδειγμα ο κώδικας IB 257 του ιβ' αιώνα που διατηρεί διαφορετική τάξη από τη σημερινή¹⁴. Επίσης, αρκετοί κανόνες του Κοσμά, του Ιωάννου μοναχού (=

8. Βλ. *Ιστορικόν δοκίμιον*, σελ. ρνθ', και ρξδ' εξ.

9. Πρβλ. Ε. Τωμαδάκη, *μν. έργο*, σελ. 78.

10. Βλ. Γ. Μπεκατώρου, *μν. έργο*, σελ. 30.

11. Γ. Μπεκατώρου, *ό.π.* και G. Schirò, *μν. έργο*, σελ. 177.

12. Βλ. Ε. Τωμαδάκη, «Κανόνες...», σελ. 253 και Ch. Hannick, *ό.π.*, σελ. 43 εξ.

13. Για μία γενική εικόνα της καταστάσεως αυτής της Οκτώηχου βλ. Γ. Μπεκατώρου, *μν. έργο*, σελ. 33. Γενικές επίσης πληροφορίες για την Οκτώηχο βλ. M. Stöhr, «Oktoechos», *MGG* 9, σελ. 1918 εξ. και I. Thomas, «Octoechos», *NCE* X, σελ. 640 εξ.

14. Βλ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, *Ιεροσολυμιτική βιβλιοθήκη Β'*, σελ. 383: «Παρακλητική ήτοι Οκτώηχος η μεγάλη, τα μεμβράνινα φύλλα κατέχουσα (116-367), τάξιν όμως έχουσα

Δαμασκηνού;), του Θεοφάνους, του Θεοδώρου Στουδίτου, του Ιγνατίου και του Ιωσήφ του Υμνογράφου, ενώ συντέθηκαν για ορισμένες μέρες της Παρακλητικής, δεν περιλαμβάνονται στις μέχρι τώρα εκδόσεις της που έγιναν μετά την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως και με βάση τα χειρόγραφα που βρέθηκαν στην Ιταλία¹⁵.

Η κατάσταση αυτή της Οκτώηχου αποδίδεται στην αυθαιρεσία των διαφόρων αντιγραφών και καλλιγράφων, οι οποίοι κατά την κρίση τους πρόσθεσαν, παρέλειψαν και αντικατέστησαν πολλά τροπάρια, ενώ ακόμη άλλαξαν ορισμένα από αυτά. Αργότερα, η παραφθορά του περιεχομένου της συλλογής ολοκληρώθηκε με τις έντυπες εκδόσεις, που έγιναν χωρίς την επίσημη έγκριση και την απαιτούμενη επιμέλεια των εκκλησιαστικών αρχών¹⁶.

Ύστερα από όλα αυτά συμπεραίνουμε ότι η συλλογή της Οκτώηχου στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία, με τις διάφορες ανακατατάξεις του περιεχομένου της, συνιστά ένα από τα πιο δύσκολα αντικείμενα έρευνας¹⁷. Πέρα από αυτό η μουσική ενότητα του βιβλίου, με βάση τις θεωρητικές αρχές του συστήματος της οκταηχίας, δημιουργεί μια σταθερή παράδοση. Στη σημερινή λειτουργική πράξη η Οκτώηχος αποτελεί τη συγκεφαλαίωση ολόκληρης της μουσικής παραδόσεως της Ανατολικής Εκκλησίας¹⁸. Ιδιαίτερο φυσικά ενδιαφέρον προκαλούν οι ύμνοι της Οκτώηχου με την παλαιά σημειογραφία, που βρίσκονται στα διάφορα Στιχηράρια και Ειρμολόγια. Οι μελετητές των MMB ενδιαφέρθηκαν ιδιαίτερα και περιέλαβαν τους ύμνους αυτούς στη σειρά *Transcripta* με το χαρακτηριστικό τίτλο: «The Hymns of the Octoechus»¹⁹.

5.3. Ο οκτάηχος λειτουργικός κύκλος του εορτολογίου

Μεγάλο ενδιαφέρον προκαλεί στους ερευνητικούς κύκλους ένα κείμενο του Bar-Hébraeus (1226-1286) σχετικό με μια ιδιόμορφη ταξινόμηση των οκτώ ήχων στο συριακό εορτολόγιο. Οι ερευνητές όμως δεν αναφέρθηκαν καθόλου στην ελληνική λειτουργική πράξη, που παρουσιάζει το ίδιο ακριβώς φαινόμενο μέσα στα ίδια εορτολογικά πλαίσια.

διάφορον της νυν· διό και τα λείποντα ταύτη προσέθηκεν έτερος ύστερον εν τοις προτεταγμένοις εκ χάρτου φύλλοις».

15. Ε. Τωμαδάκη, «Κανόνες...» σελ. 254.

16. Γ. Μπεκατώρου, μν. έργο, σελ. 30.

17. Ο Ε. Τωμαδάκης, «Κανόνες...» σελ. 255, αναφέρεται σε ένα μόνο χειρόγραφο και σημειώνει χαρακτηριστικά: «Η ιδιάζουσα καταχώρησις της ύλης, λαμβανομένου υπ' όψιν και του χρόνου συγγραφής του χειρογράφου, επιτρέπει, πιθανώς, να συναγάγωμεν οίαν διαμόρφωσιν είχαν υποστή κατά τον δέκατο αιώνα η Οκτώηχος». Στο ίδιο σημείο ο Τωμαδάκης αναφέρει ότι μελέτη για την ιστορία της Παρακλητικής ετοιμάζει ο Ch. Hannick.

18. Για το Χρ. Παπαδόπουλο, *Ιστορία*, σελ. 320, η Οκτώηχος «υπήρξε δια την ημετέραν Εκκλησίαν η κρηπίς της αναστασίμου υμνογραφίας».

19. Βλ. H. J. W. Tillyard, «The Hymns of the Octoechus» I-II, *MMB Transcripta* III και V, Copenhagen 1940 και 1949.

Η σειρά των οκτώ ήχων δημιουργείται στους κανόνες των δεσποτικών εορτών. Οι συνθέσεις των ύμνων αυτών ανήκουν στον Κοσμά το Μελωδό και στον Ιωάννη το Δαμασκηνό, ενώ τα θέματά τους αναφέρονται στις εορτές που σχηματίζουν τον ακόλουθο εορτολογικό κύκλο:

Η Γέννηση του Σωτήρος, 25 Δεκεμβρίου	ήχος	α΄
Τα άγια Θεοφάνεια, 6 Ιανουαρίου	»	β΄
Η Υπαπαντή, 2 Φεβρουαρίου	»	γ΄
Ο Ευαγγελισμός, 25 Μαρτίου και των Βαΐων	»	δ΄
Η Ανάλυση του Σωτήρος	»	πλ. α΄
Μ. Πέμπτη, Μ. Παρασκευή, Μ. Σάββατο	»	πλ. β΄
Η Κυριακή της Πεντηκοστής	»	βαρύς
Η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, 14 Σεπτεμβρίου	»	πλ. δ΄

Η χαρακτηριστική αυτή τοποθέτηση των οκτώ ήχων, στην ελληνική και συριακή πράξη, σύμφωνα με το εορτολόγιο πρέπει να απηχεί αρχαιότατη παράδοση¹. Ο πρώτος που σχολιάζει τον οκτάηχο λειτουργικό κύκλο της ελληνικής υμνογραφίας είναι ο Θεόδωρος Πρόδρομος². Οι απόψεις του διατυπώνονται έναν αιώνα πριν από τον Bar-Hébraeus. Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία αν ληφθεί υπόψη ότι ορισμένοι ερευνητές με βάση τις πληροφορίες του Bar-Hébraeus προσπαθούν να συνδέσουν την παραπάνω ταξινόμηση των οκτώ ήχων με αραβικές συμβολικές και φιλοσοφικές αντιλήψεις³.

Ο Θεόδωρος Πρόδρομος, ερμηνεύοντας τους κανόνες του Κοσμά, αναφέρει ότι ο μελωδός χρησιμοποιεί όλους τους ήχους εκτός από έναν, «εὐτακτότατα χρώμενος καὶ ἐπιστημονικώτατα»⁴. Τον πρώτο ήχο αφιερώνει στην πρώτη γιορ-

1. Υπάρχει κάποια διάσπαση της συνέχειας στον πλ. α΄ ήχο που τοποθετείται στην Ανάληψη. Η σημασία όμως του κύκλου βρίσκεται στη σχέση του κύριου και πλάγιου ήχου, που τοποθετούνται αισθητικά σε απόλυτη σειρά, όπως θα δούμε παρακάτω. Ο Θ. Ξύδης, *Βυζαντινή υμνογραφία*, σελ. 112, αναφέρει ότι η ταξινόμηση των κανόνων των δεσποτικών εορτών έχει κάποια συνέχεια και ότι «μάλιστα μπορεί να αναζητηθεί και αιτιώδης σχέση ανάμεσα στο νόημα της εορτής και στον ήχο του δικού της κανόνος».

2. *Εξήγησις εἰς τοὺς ἐν ταῖς ἱεραῖς δεσποτικαῖς εορταῖς ἐκτεθέντας κανόνας*, ἐκδ. H.M. Stevenson - J.-B. Pitra, *Theodori Prodromi commentarios in carmina sacra melodorum Cosmae hierosolymitani et Ioannis Damasceni...*, Romae 1888, σελ. 31 ἐξ. Τις απόψεις του Θεοδώρου Προδρόμου βλ. επίσης, Νικοδήμου Αγιορείτου, *Εορτοδρόμιον*, Βενετία 1836, σελ. κδ΄. «Επειδὴ δὲ ὁ Ἱερός Κοσμάς μεταχειρίζεται εἰς τοὺς ἀσματικούς τοῦ Κανόνας τοὺς συνήθως ψαλλομένους ἤχους, δια τοῦτο δίκαιον ἐκρίναμεν νὰ παραθέσωμεν εἰς τοὺς ἀναγνώστας καὶ τὴν περὶ τούτων εἰδησιν, ὡς ἓνα ἥδυσμα, καθὼς ἀναφέρει περὶ αὐτῶν ὁ Θεόδωρος...». Τις παρατηρήσεις του Θεοδώρου παραλαμβάνει ἀπὸ το Νικόδημο ὁ Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, σελ. 232 ἐξ. Ὁ Π. Τρεμπέλας, *Εκλογή*, σελ. 191, παραπέμπει στο Γ. Παπαδόπουλο καὶ δὲν ἔχει ὑπόψιν τοὺς προηγούμενους. Ἀναφέρει μάλιστα πὼς εἶναι περίεργο πὼς ὁ Κοσμάς δὲ συντάξε τροπάρια σὲ πλ. α΄ ήχο. Ἡ θέση τοῦ Π. Τρεμπέλα, ὅτι ἴσως οἱ ἤχοι παλαιότερα νὰ ἦταν ἐπτά, εἶναι ἐντελῶς ἀβάσιμη.

3. Τις θέσεις αυτές, όπως θα δούμε, διατυπώνει ο E. Werner.

4. Θεοδώρου Προδρόμου, *Εξήγησις*, μν. ἐκδ., σελ. 31.

τή της Γεννήσεως του Σωτήρος· το δεύτερο στη δεύτερη εορτή του Βαπτίσματος· τον τρίτο στην Υπαπαντή, η οποία, αν και είναι δεύτερη κατά τη φυσική της τάξη, τοποθετείται τρίτη κατά τον εορτολογικό κύκλο του έτους⁵· τον τέταρτο στην Κυριακή των Βαΐων. Στη συνέχεια, αφού μπαίνει στις γιορτές των αχράντων Παθών του Σωτήρος, παραβλέπει τον πλάγιο του πρώτου «ὡς πανηγυριστὴν καὶ χαρίεντα καὶ μὴ προσήκοντα πάθεσι»⁶. Αντίθετα, χρησιμοποιεῖ κατακόρως το δεύτερο και τον πλάγιο του δευτέρου, ολόκληρη τη Μεγάλη Εβδομάδα «ὕπτιωτέρους τούτους τούς ἤχους εὐρών καὶ διὰ τοῦτο πενθικωτέρους»⁷. Ὑστερα, στην επιφοίτηση του Ἁγίου Πνεύματος τον πλάγιο του τρίτου και βαρὺ «ἡρμόσατο ἤχον, μιμούμενος, οἶμαι, τὸν τότε τοῖς Ἀποστόλοις οὐρανόθεν ἤχον καταρρηγέντα· ὡς ἔγενετο γάρ» φησὶν (Πρ 2,2), ὡς ἡχος καθάπερ φερομένης βιαίας πνοῆς καὶ ἐπλήρωσε τὸν οἶκον, οὗ ἦσαν καθήμενοι» οἱ Ἀπόστολοι⁸. Και τον τελευταῖο ἤχο, δηλαδή τον πλάγιο του τετάρτου, αφιερώνει στην εορτή που εἶναι ἡ τελευταία ανάμεσα σ' ὅλες, στην Ὑψωση του Τιμίου Σταυροῦ⁹. Ὑπερτίθει δὲ καὶ ἄλλως τῇ σταυρικῇ πανηγύρει ὁ τέταρτος πλάγιος ἤχος, ὡς μὲν τέταρτος διὰ τὴν τετραμέρειαν τοῦ σταυροῦ, ὡς δὲ πλάγιος, διὰ τὴν πρὸς τὴν κεραίαν οἰκείωσιν· ἦν τις διὰ τοῦ πλαγιασμοῦ πρὸς τὸ ἰσυναπτομένη, σχηματίζει κάλλιστα τὸν σταυρόν. Τοσαῦτα περὶ τῶν ἤχων καὶ τῆς τούτων εὐκτάκτου παρὰ τῷ ποιητῇ χρήσεως διαλαβόντες...»¹⁰.

Ἡ σημασία τῆς οκτάηχης διευθετήσεως των κανόνων του εορτολογίου αυξάνει ἀπὸ τὴ στιγμή που τὸ θέμα αὐτὸ συνδέεται με τις φιλοσοφικές και αισθητικές περιοχές. Βέβαια εἶναι γνωστὸ ὅτι με τὸν τρόπο αὐτὸ ξεκινᾷ ἡ οργάνωση των τεχνικῶν και θεωρητικῶν ζητημάτων τῆς μουσικῆς. Ὡστόσο, τὸ κεφάλαιο αὐτὸ ἀνοίγει με τις ἐρευνες τοῦ J. Jeannin¹¹.

Ὁ Bar-Hébraeus εἶναι ἓνας Σύριος συγγραφέας που προσπαθεῖ να προσδιορίσει τὸ ἦθος και τὸ χαρακτῆρα των ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν¹². Σύμφωνα με

5. Ὁ.π. «τὸν δὲ τρίτον τῇ ἐφεξῆς δηλονότι τῆς Ὑπαπαντῆς· ἦν δευτέραν οὖσαν τῇ αὐτῇ φύσει τρίτην ὁ τοῦ ἡλίου δρόμος ἐποίησε· τὴν γάρ τῆς περιτομῆς καὶ τῶν ὀνομαστηρίων ἐῷ, νομικωτέραν οὖσαν καὶ Ἰουδαϊκωτέραν».

6. Ὁ.π.

7. Ὁ.π.

8. Ὁ.π.

9. Ὁ.π. «Εἶτα τὸν τελευταῖον ἐν ἡχοις, τὸν πλάγιόν φημι τοῦ τετάρτου, τῇ τελευταίᾳ τῶν ἐορτῶν τῇ σταυρικῇ Ὑψώσει ἀπεχαρίσατο· εἰ γάρ πρώτην τῶν ἄλλων ὁ τοῦ χρόνου αὐτὴν ἐσχεδίασε δρόμος, ἀλλὰ τῇ ἑαυτοῦ φύσει τελευταία τῶν ἄλλων καθέστηκεν, ὅτι καὶ μετὰ πολλὰς ἐτῶν περιόδους μετὰ τὴν Ἀνάληψιν τοῦ Σωτήρος ἐνήργηται».

10. Ὁ.π., σελ. 32.

11. Βλ. J. Jeannin - J. Puyade, «L' Oktoechos...», OC n.s. 3 (1913), σελ. 284 καὶ J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, *Mémoires liturgiques* I, σελ. 21.

12. Βλ., *Ethicon, De la cause naturelle des modes*, ἐκδ. Bedjan, σελ. 69 ἐξ. Ἀκόμη βλ. τα δύο ἔργα τῆς προηγουμένης υποσ., σελ. 284 καὶ 21 ἀντίστοιχα. Για τὸ ἴδιο θέμα ὁ G. Reese, *Music in the Middle Ages*, σελ. 72, παραπέμπει στὸν H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Leipzig 1905.

αυτόν, οι πρώτοι που ανακάλυψαν την τέχνη των ήχων και των μουσικών τρόπων, τους δημιούργησαν πάνω στον τύπο των τεσσάρων στοιχείων με τις τέσσερις ιδιότητες: κρύο, ζεστό, υγρό, ξηρό. Κανένα από τα στοιχεία αυτά δε βρίσκεται σε απλή κατάσταση χωρίς να είναι συνδυασμένο με κάποιο άλλο¹³. Έτσι, με υπόδειγμα τους διαφορετικούς συνδυασμούς των τεσσάρων στοιχείων δημιουργούνται δώδεκα διαφορετικοί σε γένος ήχοι. Αυτούς χρησιμοποιούν οι Πέρσες μουσικοί. Αλλά οι Έλληνες, οι Σύροι και άλλοι έχουν αποβάλει τα είδη που δέχονται το συνδυασμό σε ίση αναλογία των δύο στοιχείων και έχουν επιλέξει οκτώ τρόπους που τους ονόμασαν ηχωδίες¹⁴. Οι υπόλοιποι τέσσερις θεωρήθηκαν αταίριαστοι και καταργήθηκαν¹⁵.

Πάνω στη βάση αυτή συμφώνησαν οι μουσικοί εμπειρικά ότι ο πρώτος και ο πέμπτος ήχος (πλ. α') αναπτύσσουν το ζεστό και το υγρό. Ειδικά στον πρώτο ήχο το υγρό βρίσκεται πιο απαλό και πιο ασθενικό, γιατί είναι πιο γλυκός και μυστηριώδης¹⁶. «Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ο κανόνας της Γεννήσεως έχει συντεθεί πάνω στον ήχο αυτό. Είναι πράγματι μια γιορτή χαράς, άφθονη σε ευτυχία και πλούσια σε αγαλλίαση, και αυτή η χαρά αναγγέλθηκε τη μέρα αυτή σε όλο τον κόσμο. Εξάλλου, ο κανόνας της Αναστάσεως εκφράζει τη χαρά και τη μεγάλη ευθυμία των μαθητών και των αγίων γυναικών. Από την άλλη πλευρά, όπως η διαπεραστική θερμότητα είναι αισθητή στον πέμπτο ήχο, έτσι και ο κανόνας της Αναλήψεως έχει συντεθεί στον ήχο αυτό. Γιατί εκείνη τη μέρα, όταν ο Κύριος χωρίστηκε από τους μαθητές του και ανέβηκε στον ουρανό, φλογίστηκαν από τη φωτιά της αγάπης και πυρπολούμενοι από την επιθυμία γι' αυτόν αγκαλιάστηκαν και χωρίς το βάρος του σώματός τους πέταξαν μαζί του στον αέρα»¹⁷.

«Ο δεύτερος και ο έκτος ήχος (πλ. β') αυξάνουν το κρύο και το υγρό. Αλλά το κρύο μέτρια υγρό και ταπεινό βρίσκεται στο δεύτερο ήχο. Γι' αυτό ο κανόνας των Θεοφανείων μελοποιήθηκε στον ήχο αυτό. Τη μέρα αυτή ο Διδάσκαλος καταδέχτηκε να βαπτιστεί από το δούλο, ενώ το ύψος του μεγαλείου του επιβεβαιώθηκε από το Πνεύμα το Άγιο που ήλθε πάνω του και που ακούσθηκε να λέει. "Ουτός ἐστιν ὁ υἱός μου ὁ ἀγαπητός"¹⁸. Ωστόσο, όπως ένα υγρό κλίνει περισσότερο στον πόνο και τη θλίψη, πιο θλιβερός και λυπημένος είναι ο έκτος ήχος σε αναλογία μεγαλύτερη από τους άλλους. Πάνω σ' αυτόν μελοποιήθηκαν οι κανόνες της Μ. Πέμπτης, της Μ. Παρασκευής και του Μ. Σαββάτου, που

13. Βλ. J. Jeannin-J. Puyade, «L' Octoëchos...», σελ. 284 και J. Jeannin-J. Puyade-A. Lassalle, *Mémoires liturgiques* I, σελ. 21.

14. Βλ. J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, ό.π.

15. Ό.π., υποσ. 4.

16. Ό.π.

17. Bar-Hébraeus, *Ethicon*, ό.π. Η μετάφραση από τα γαλλικά γίνεται πιο ελεύθερη για να γίνει κατανοητό το κείμενο.

18. *Μθ* 3, 17.

είναι πραγματικά ημέρες του Πάθους»¹⁹.

«Ο τρίτος και ο εβδομος ήχος (βαρύς) αναπτύσσουν το ζεστό και το ξηρό. Αλλά το ξηρό, τραχύ και παροξυσμένο, κυριαρχούν στον τρίτο ήχο. Γι αυτό ακριβώς ο κανόνας της Υπαπαντής μελοποιήθηκε σ' αυτόν. Εκείνη τη μέρα ο γέρων Συμεών συζήτησε με την Παρθένο σε οξύ και σκληρό ύφος όπως: "καί σοῦ δέ αὐτῆς τήν ψυχὴν διελεύσεται ρομφαία"²⁰. Και όπως η διάπυρη μάζα που ενεργεί με ορμή ο κανόνας της Πεντηκοστής μελοποιήθηκε στον έβδομο ήχο. Εκείνη τη μέρα το Άγιον Πνεύμα φανερώθηκε στους μαθητές με τη μορφή πυρίνων γλωσσών, οι οποίες στάθηκαν πάνω απ' αυτούς»²¹.

«Ο τέταρτος και ο όγδοος ήχος (πλ. δ') τονίζουν το κρύο και το ξηρό. Αλλά το κρύο που είναι συγγενές με το φόβο κυριαρχεί στον τέταρτο ήχο. Γι' αυτό ο κανόνας του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου τονίστηκε στον ήχο αυτό. Τη μέρα αυτή η Παρθένος, που δε γνώριζε τη σαρκική ένωση, θορυβήθηκε ακούγοντας να γίνεται λόγος για σύλληψη και γέννηση παιδιού. Ακόμη, από φόβο μήπως εξαπατάται, όπως η μητέρα της Εύα, λέει στον Άγγελο: "Φοβούμαι ότι με εξαπατάς όπως έκανε ο όφης που αφάνισε τη μητέρα μου στον επίγειο παράδεισο"²². Και για τον κανόνα των Βαΐων συμβαίνει το ίδιο. Τη μέρα εκείνη ο βασιλέας που είναι θρονιασμένος επί των Χερουβίμ με ταπεινοφροσύνη ανέβηκε πάνω σ' ένα μικρό όνο. Αλλά, όπως η διαπεραστική και σκληρή ξηρότητα κυριαρχεί στον όγδοο ήχο, οι κανόνες των Μαρτύρων, που περιφρόνησαν τα μαρτύρια και έδειξαν ηρωικό θάρρος, μελοποιήθηκαν στον ήχο αυτό»²³.

Οι παραπάνω περιγραφές του Bar-Hébraeus προκάλεσαν ποικίλα σχόλια. Ο J. Jeannin πιστεύει πως η θεωρία της μουσικής που στηρίζεται στις ιδιότητες των στοιχείων δεν ανήκει στο συγγραφέα που την παρουσιάζει. Ο Bar-Hébraeus απηχεί απόψεις της εποχής του. Η ίδια θεωρία βρίσκεται και στους Άραβες μουσικούς²⁴, όπως στον Šams ed-din, και θα την ξαναβρούμε αναπτυγμένη στον G.A. Villoteau²⁵ σύμφωνα με έναν ανώνυμο Άραβα²⁶. Αλλά ο Bar-Hébraeus κάνει μια σύγκριση ανάμεσα στην περσική μουσική και την εκκλησιαστική. Βέβαια ο επιστημονικός χαρακτήρας των εξηγήσεών του αμφισβητείται και η προσπάθειά του να εξαρτήσει τη συριακή και τη βυζαντινή μουσική από την περσική κρίνεται ανεπιτυχής. Ίσως, η περσική μουσική, την εποχή εκείνη, να ασκούσε μια κυρίαρχη επίδραση σ' ολόκληρη την Ανατολή. Εξάλλου, η ελληνι-

19. Bar-Hébraeus, *Ethicon*, από J. Jeannin - J. Puyade, μν. έργο, σελ. 285 και J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, μν. έργο, σελ. 22.

20. Ακ 2, 35.

21. Bar-Hébraeus, ό.π.

22. Δε σημειώνεται το χωρίο στα δύο παραπάνω έργα.

23. Bar-Hébraeus, ό.π.

24. S.J. Collangectes, «Étude sur la musique arabe», *Journal Asiatique*, Ιούλιος-Αύγουστος (1906), σελ. 152 από το J. Jeannin - J. Puyade, «L' Octoëchos...», σελ. 285.

25. *Description de l' Égypte* XIV, Paris 1826, σελ. 25 εξ.

26. J. Jannin - J. Puyade, ό.π., σελ. 286.

κή και συριακή Οκτώηχος δε στηρίζονται στην περσική μουσική θεωρία, αλλά στην αρχαία ελληνική (1^ο τονικό σύστημα του Αριστόξενου), ενώ οι Περσοάραβες θεωρητικοί αναφέρονται πάντα στην ελληνική μουσική. Ακόμη, η παράθεση των ήχων του Bar-Hébraeus, πρώτος - πέμπτος, δεύτερος - έκτος, κ.τ.λ., που γίνεται για να εκφράσει το ήθος κατά ζεύγη, δε στηρίζεται στη θεωρία των ήχων με τις γνωστές σχέσεις και αναλογίες των κυρίων και των πλαγίων. Ωστόσο, δεν αποκλείεται στη διαίρεση αυτή να υπάρχει κάποια απριωριστική μίμηση σε εκείνα που ήδη είχαν διδάξει οι βυζαντινοί θεωρητικοί στην προσπάθειά τους να ανασύρουν τη θεωρία των αρχαίων²⁷.

Ο K. Wachsmann, στις παρατηρήσεις του για τον Bar-Hébraeus, σχολιάζει τη συμβολική έννοια της οκταηχίας²⁸. Οι επινοητές των οκτώ ήχων στηρίχτηκαν στη θεωρία των τεσσάρων στοιχείων ακολουθώντας τον αριθμό των φυσικών αξιών. Κάθε μουσικός τρόπος και ήχος δεν μπορεί να νοηθεί χωρίς να συνδυαστεί με έναν άλλο. Αυτή η συγγένεια αντανακλά τους συνδυασμούς των στοιχείων, στα οποία οτιδήποτε είναι θερμό είναι επίσης υγρό, όπως ο αέρας και το αίμα, ή ξηρό, όπως η φωτιά και η κίτρινη χολή²⁹.

Για τον G. Reese, ο Bar-Hébraeus, συλλέκτης των μουσικών πληροφοριών, μας εξηγεί ότι οι μελωδικοί τύποι ταξινομήθηκαν στις λειτουργικές συλλογές σύμφωνα με κάποια συμβολική σπουδαιότητα που καθορίζει τη λειτουργική τους χρήση. Οι Σύριοι, στην προσπάθειά τους να δώσουν μια γενική έννοια στο καθετί συσχέτισαν τους οκτώ ήχους με τις τέσσερις ιδιότητες των στοιχείων. Κάθε ένας από αυτούς θεωρήθηκε ότι είχε σχέση με δύο από τις ιδιότητες αυτές που αντιστοιχούσαν στη φύση του ήθους³⁰.

Ο E. Wermer, στην προσπάθειά του να στηρίζει τις θεωρίες του για την ανατολική προέλευση των οκτώ ήχων, επικρίνει τους K. Wachsmann και G. Reese, γιατί παραβλέπουν ότι ο Bar-Hébraeus απηχεί μόνο τυπικές αραβικές αντιλήψεις. Μια απλή παρατήρηση θα έπειθε και τους δύο ότι ο Bar-Hébraeus αντιγράφει τους Άραβες συγγραφείς της μουσικής. Απόδειξη γι' αυτό, κατά τον ίδιο ερευνητή, είναι ένα κείμενο του 9^{ου} αιώνα, όπου οι χορδές του λαγούτου περιορίζονται από τους μουσικούς στις τέσσερις, για να συμβολίζουν τη φύση με την αναλογία των στοιχείων της και κατ' επέκταση τη σοφία με την οποία ο δημιουργός κατασκεύασε τον κόσμο. Η υψίφωνη πρώτη χορδή αντιπροσωπεύει τη φωτιά και έχει τόνο ξηρό και ζεστό. Η δεύτερη χορδή τον αέρα με την υγρασία και την απαλότητα. Η τρίτη το νερό με την υγρασία και τη δροσιά. Η τελευταία, η basso, είναι σαν τη γη βαριά και πυκνή³¹.

27. J. Jeannin - J. Puyade, ό.π., σελ. 287.

28. K. Wachsmann, *Untersuchungen*, από E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 391.

29. K. Wachsmann, ό.π. και E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 391.

30. G. Reese, μν. έργο, σελ. 72: «Syrian evidence tends to show that the melodic formulas, applied to the texts in the song collection, were classified according to their symbolical significance and that it was in relation to this significance that they were assigned their liturgical function».

31. Βλ. E. Werner - I. Sonne, «Theory and Philosophy...», σελ. 275 εξ. (κείμενο δημοσιευμένο

Είναι φανερό πως οι παρατηρήσεις των παραπάνω ερευνητών για τις θεωρίες του Bar-Hébraeus αναφέρονται σε επιμέρους σημεία. Έτσι, όμως δημιουργούνται δυσκολίες στην αναζήτηση της πραγματικής αιτίας που οδήγησε τον Bar-Hébraeus να αναπτύξει τη θεωρία του. Ήδη οι παρατηρήσεις του E. Werner αποδεικνύουν ότι η συμβολική συσχέτιση των τεσσάρων στοιχείων με τη μουσική είναι πολύ παλαιότερη του Bar-Hébraeus. Δε μας πείθουν όμως ότι αντιπροσωπεύουν αραβικές τυπικές συμβολικές αντιλήψεις. Έχει αποδειχθεί ότι σπουδαία ζητήματα της φιλοσοφίας και της φιλολογίας προέρχονται απ' ευθείας από μεταφράσεις ελληνιστικών βιβλίων³². Είναι χαρακτηριστική άλλωστε η άποψη του J. Jeannin, ο οποίος με πολλή διαίσθηση προτείνει, όπως είδαμε, την ύπαρξη κάποιας απριωριστικής μιμήσεως σε θέματα μουσικής, που οι βυζαντινοί προσπάθησαν να συσχετίσουν με την αρχαία ελληνική θεωρία. Έτσι, ξεκινώντας από το σημείο αυτό, μπορούμε να αποδώσουμε στον Bar-Hébraeus ελληνικές μουσικές επιδράσεις, όπως εκείνες που ξεκινούν από τις αλχημιστικές και χυμειτικές θεωρίες που ήδη γνωρίσαμε. Ειδικά το παράδειγμα που παραθέτει ο E. Werner και που κατ' αυτόν αντανακλά τυπικές αραβικές αντιλήψεις είναι στη βάση του ελληνικό. Ο Βρυέννιος μας δίνει την καλύτερη εξήγηση. Σύμφωνα με αυτόν η παλαιότερη αρμονία «τετράχορδος ἦν κατὰ μίμησιν τῆς τῶν στοιχείων τοῦ παντός τετρακτύος καὶ τῆς τούτων εἰς ἄλληλα καθαρμογῆς»³³. Έτσι, η νῆτη με τον οξύτατο φθόγγο αντιστοιχούσε στη φωτιά, η παρνήτη με τον οξύτερο στον αέρα, η παρυπάτη με τον βαρύτερο στο νερό και η ὑπάτη με τον βαρύτερο στη γῆ. Όλες οι μεταβολές των φθόγων μιμούνται τις αντίστοιχες αλλοιώσεις των τεσσάρων στοιχείων³⁴. Την ίδια ερμηνεία έχουμε και από τον Αριστείδη

στην έκδοση του F. H. Dieterici, *Ikhwān al-Safā*, σελ. 126 εξ.). Βλ. επίσης R. Lachmann, Al-Kindī, *Über die Komposition der Mélodien* (Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients, Leipzig 1931). Πρβλ. και E. Werner, *The Sacred Bridge*, σελ. 392.

32. Βλ. Γρ. Ζιάκα, *Ο Αριστοτέλης στην αραβική παράδοση*, Θεσσαλονίκη 1980, σελ. 108, όπου γίνεται λόγος για τη σχέση των αραβικών αριστοτελικών αποκρύφων με τα ελληνικά ψευδεπίγραφα. Πρβλ. και κεφ. 3.1.

33. Μ. Βρυέννιου, *Αρμονικά* I, 1, έκδ. J. Wallis, σελ. 362 και G.H. Jonker, σελ. 56, 23.

34. 'Ο.π., σελ. 58, 1: «ἀλλά τόν μὲν πρῶτον καὶ βαρύτετον αὐτοῦ φθόγον ἀνάλογον ἔλεγον εἶναι τῇ γῇ, τόν δὲ τέταρτον καὶ ὀξύτατον τῷ πυρί, τόν δὲ δεύτερον καὶ βαρύτερον τῷ ὕδατι, τόν δὲ τρίτον καὶ ὀξύτερον τῷ ἀέρι διὰ λόγους τοιούσδε· καὶ γάρ ὥσπερ τῶν τεσσάρων στοιχείων τὰ μὲν δύο ἐστί βαρέα, δύο κοῦφα, καὶ τῶν μὲν βαρέων θατέρου θάτερον βαρύτερον, τῶν δὲ κοῦφων ὁμοίως θατέρου θάτερον κουφότερον, οὕτω δὴ καὶ τῶν τεττάρων φθόγων τοῦ παρ' αὐτοῖς εἰρημένου τετραχόρδου συστήματος οἱ μὲν δύο βαρεῖς ἦσαν, οἱ δὲ δύο ὀξεῖς, καὶ τῶν μὲν βαρέων, θάτερος θατέρου βαρύτερος, τῶν δὲ ὀξέων ὁμοίως θάτερος θατέρου ὀξύτερος. καὶ πάλιν ὥσπερ τὰ τέτταρα στοιχεῖα, ἄλλως καὶ ἄλλως ὑπ' ἀλλήλων ἀλλοιούμενα καὶ ἐν κράσει καὶ πάθει γιγνόμενα διάφορα εἶδη τῶν ὄντων ἀποτελεῖ, ἐπειδὴν δηλονότι ἡ ἀλλοίωσις αὐτῶν καὶ τό πάθος κατὰ φυσικούς λόγους γίγνοιτο, οὕτω δὴ καὶ οἱ τέτταρες φθόγοι τοῦ τοιούτου συστήματος, ἄλλως καὶ ἄλλως ὑπ' ἀλλήλων ἀλλοιούμενοι καὶ οἷον ἐν κράσει καὶ πάθει γιγνόμενοι διάφορα εἶδη τοῦ μέλους ἀποτελοῦσιν, ἐπειδὴν περ ὁμοίως ἡ ἀλλοίωσις αὐτῶν καὶ τό πάθος κατὰ λόγους ἀρμονικούς γίγνοιτο. καὶ πάλιν ὥσπερ ἐν τοῖς τέτρασι στοιχείοις τρία νοεῖται διαστήματα, ἐν οἷς αἱ

Κοϊντιλιανό που αναφέρει: «τῆς δέ μελωδίας τῆς τε κατά μέρη συστηματικά καὶ τῆς ἀπάσης κατὰ τὴν ὅλην μελοποιῖαν ἢ μὲν ἀπ' εὐθείας, ἢ δὲ κατὰ μεταβολὴν γίνεται τῆς τῶν στοιχείων τάξεως»³⁵.

Τα παραπάνω μας οδηγούν σε μια εξήγηση του φαινομένου που ταξινομεί τους ήχους ανάλογα με τη συμβολική σημασία των ιδιοτήτων των τεσσάρων στοιχείων. Η Εκκλησία, όπως άλλωστε είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, παρακολουθεί με ενδιαφέρον ολόκληρο το φάσμα των επιστημονικών και φιλοσοφικών γνώσεων³⁶. Οι μεγάλοι εκκλησιαστικοί συνθέτες και μελωδοί γνωρίζουν την τεχνική και την αισθητική θεωρία των αρχαίων ελλήνων. Το ήθος των μελωδιών σύμφωνα με την αρχαία αντίληψη πρέπει να είναι μια από τις κύριες αιτίες που επηρεάζουν την οργάνωση της εκκλησιαστικής μουσικής. Έτσι, από ένα αρχαϊκό στάδιο, η μελοποιία, με τον πλούσιο και απαράμιλλο λυρισμό της που εκφράζει τη βιωματική κατάσταση των πιστών, οδηγείται στους συμβολισμούς και τη θεολογία. Ο οκτάηχος λειτουργικός κύκλος, λοιπόν, με τους κανόνες του εορτολογίου είναι μια πρώτη μορφή οκταηχίας, που βασίζεται στη διδασκαλία του ήθους της μουσικής. Όλα όμως αυτά τα χαρακτηριστικά της εκκλησιαστικής συνθέσεως φαίνεται πως επισκιάζονται με το αναστάσιμο περιεχόμενο και τη θεολογία της ογδόης ημέρας. Οι ήχοι στον αναστάσιμο κύκλο χρησιμοποιούνται όλοι μαζί, ανεξάρτητα από το ήθος τους. Έτσι, φαίνεται πως εγκαταλείπεται μια παλαιά συνήθεια για την οποία ο Bar-Hébraeus μας πληροφορεί ότι οι αρχαίοι θεωρητικοί με τον τρόπο αυτό έθεσαν τις βάσεις του συστήματος των ήχων. Αντίθετα, οι νέοι μουσικοί κινούνται από προσωπική

ἀλλοιώσεις καὶ τὰ πάθη τῶν φυσικῶν εἰδῶν γίνονται, οὕτω δὴ καὶ ἐν τοῖς τέτρασι φθόγγοις τρία θεωρεῖται διαστήματα, ἐν οἷς αἱ ἀλλοιώσεις καὶ τὰ πάθη τῶν μουσικῶν εἰδῶν γίνονται».

νήτη	ὁ δξύτατος φθόγγος	πῦρ
τόνος		
παρνήτη	ὁ δξύτερος φθόγγος	ἀήρ
τόνος		
παρυπάτη	ὁ βαρύτερος φθόγγος	ὕδωρ
λεῖμμα		
ὕπάτη	ὁ βαρύτατος φθόγγος	γῆ

35. Αριστείδου Κοϊντιλιανού, *Περὶ μουσικῆς* III, 25, ἐκδ. R. P. Winnington - Ingram, σελ. 130, 1 εξ. «ὧν τὸ μὲν πρῶτον ὡς γενέσεως σύμβολον γῆ προσνεμητέον, τὸ δὲ δεύτερον ὡς καὶ μετέχον ἀρρενότητος ὕδατι, δι' οὗ τὰς περὶ τὴν γῆν ἐνεργεῖ γενέσεις ἢ φύσις, τὸ δὲ τρίτον ἀέρι θῆλυ τυγχάνον, τὸ εὐτρεπτον τοῦ στοιχείου καὶ παθητικώτατον ἐπιδεικνύον, τὸ δὲ τέταρτον πυρὶ τελῶς ἄρρεν τυγχάνον ἐνεργητικωτάτῳ στοιχείῳ, τὸ δὲ τούτοις συνταττόμενον, λέγω δὲ τὸ ταῦ, αἰθέρι· πλήκτρῳ τε γάρ ἐστι τὸ σχῆμα παραπλήσιον, ἱερὸν τέ ἐστι θεοῦ ὃν τοῦ παντός εἶναι πλήκτρον ὁ τῶν σοφωτέρων ἀποφαίνεται λόγος· διὸ τοῖς ἅπασιν συντέτακται φωνήεσι κατὰ τοὺς φθόγγους, ὥσπερ ὁ αἰθήρ τοῖς λοιποῖς ζωτικὴν δύναμιν μεταδίδους. διὸ κόσμος μὲν ὅλης ἢ ἐκείνων κίνησις, κόσμος δὲ ψυχῆς ἡνουςος μελωδία».

36. Για το θέμα αυτό βλ. Ν. Ματσούκα, «Μαθηματικές, φιλοσοφικές καὶ θεολογικές ἐννοίες...», σελ. 259 εξ.

φιλοδοξία, συνθέτοντας κανόνες σε οποιοδήποτε ήχο, ακόμη και αν αυτό δεν ανταποκρίνεται στην παλαιά αισθητική αντίληψη³⁷. Η διαφοροποίηση αυτή της λειτουργικής παραδόσεως οφείλεται στο θεολογικό χαρακτήρα, που παίρνει τη θέση των διαφόρων εξωεκκλησιαστικών αντιλήψεων. Από το σημείο αυτό ξεκινά η παρεξήγηση των ερευνητών, οι οποίοι αρνούνται ότι η εκλογή των εκκλησιαστικών ήχων για τη μια ή την άλλη εορτή έχει σχέση με τη θεωρία του ήθους και ότι η φιλολογία του Bar-Hébraeus είναι μια έστω και ελλειπής έκφραση των αισθητικών αντιλήψεων των αρχαίων ελλήνων³⁸. Η καλύτερη όμως απόδειξη για τη σχέση του οκτάηχου λειτουργικού κύκλου με τις αρχαίες ελληνικές αισθητικές αντιλήψεις είναι οι εξηγήσεις που μας δίνει ο Θεόδωρος Πρόδρομος, ο οποίος πρέπει να αντλεί τις πληροφορίες του από αρκετά παλαιές πηγές. Οι χαρακτήρες των ήχων: *πανηγυριστής*, *χαρίης*, *υπτιώτερος* (παθητικώτερος), *πένθιμος*, *βίαιος* κ.τ.λ. αποτελούν καθαρή αισθητική ανάλυση γνωστή στους μουσικούς κύκλους της αρχαιότητας³⁹.

5.4. Προκειμενο-αλληλουάρια και αντίφωνα των αναβαθμών

Στα λειτουργικά βιβλία κάτω από τους τίτλους *προκειμενο*, *αλληλουάριο* και *αντίφωνο* ακολουθούν ομάδες μικρών ύμνων που είναι συνδεδεμένοι με ορισμένο αριθμό βιβλικών στίχων¹. Οι δύο πρώτες κατηγορίες αποτελούν ουσιαστικά ομοειδείς και συγγενείς ύμνους, με την ίδια ηλικία και εξέλιξη και τον

37. βλ. J. Jeannin-J. Puyade - A. Lassalle, *Mémoires Liturgiques* I, σελ. 22, την έκδ. Bedjan, *Ethicon*, σελ. 69 εξ.

38. Βλ. J. Jeannin - J. Puyade - A. Lassalle, ό.π., σελ. 23: «είναι λοιπόν βέβαιο ότι η εκλογή του ενός ή του άλλου ήχου για τη μια ή την άλλη γιορτή δεν έχει καμιά σχέση με το ήθος του ήχου και όλο το κομμάτι της φιλολογίας του Bar-Hébraeus μας φαίνεται να έχει ως μοναδική αιτία την ανάγκη που είχαν καμιά φορά στο μεσαίωνα να δίνουν σε όλα απριωριστικές αιτίες». Ωστόσο δεν μας εξηγεί ο Jeannin ανάλογες περιπτώσεις αισθητικών αναλύσεων παλαιών μουσικών, όπως λ.χ. του Πτολεμαίου (*Αρμονικά* III, ιβ', έκδ. J. Wallis, σελ. 263 εξ. και I. Düring, σελ. 106, 18 εξ.), που συσχετίζει τις κινήσεις των αστέρων με τις μεταβολές των τόνων. Στην έκδοση J. Wallis, σελ. 265, παρουσιάζεται και το ακόλουθο σχεδιάγραμμα.

θερινός τροπικός	μιξολύδιος
παράλληλος τῷ θερινῷ	λύδιος
παράλληλος τῷ ισημερινῷ	φρύγιος
ισημερινός	δώριος
παράλληλος τῷ ισημερινῷ	υπολύδιος
παράλληλος τῷ χειμερινῷ	υποφρύγιος
χειμερινός τροπικός	υποδώριος

39. Βλ. Θεόδωρου Προδρόμου, *Εξηγήσεις*, μν. έκδοση, σελ. 31.

1. Βλ. Ε. Αντωνιάδου, «Περὶ τῶν ἐν ταῖς ἱεραῖς ἡμέραις ἀκολουθίαις Προκειμένων καὶ Ἀλληλουαρίων», *ΠΧΑΕ*, περίοδος Γ', Β (1936), σελ. 17, υποσ. 2. Ο συγγραφέας αυτός σημειώνει ότι

ίδιο λειτουργικό σκοπό². Η άλλη κατηγορία ύμνων, τα αντίφωνα, συνεξετάζεται εδώ, επειδή όχι μόνο συνδέεται οργανικά αλλά και παρουσιάζει παρόμοια μορφολογική σύσταση με τα προκειμενο-αλληλουάρια. Και στις δύο περιπτώσεις, οι ύμνοι σχετίζονται άμεσα με το σύστημα της οκταηχίας, όπως τουλάχιστον φαίνεται από τα δηλωτικά των ήχων που προτάσσονται σ' αυτούς.

Τα προκειμενο-αλληλουάρια είναι αρκετά παλαιοί λειτουργικοί ύμνοι, που τοποθετούνται κυρίως ανάμεσα στα βιβλικά αναγνώσματα. Ο σκοπός τους είναι από τη μια να δημιουργήσουν κάποια ανάπαυλα στις συνεχείς αναγνώσεις με την παρεμβολή μουσικής και από την άλλη να προπαρασκευάσουν την ανάγνωση με τη σύντομη έκθεση και έξαρση των χαρακτηριστικών σημείων του εορταζομένου προσώπου ή γεγονότος³. Οι όροι «προκείμενον» και «αλληλουάριον» παρουσιάζουν σοβαρές ερμηνευτικές δυσχέρειες. Αλλά το πρόβλημα των ύμνων αυτών, καθαρά ιστορικό, φαίνεται από τις εκτεταμένες διαφοροποιήσεις ή ακόμη και αλλοιώσεις τους, που οφείλονται στην ανάπτυξη και στη διαφορετική κατά καιρούς διάταξη των ακολουθιών της λατρείας⁴. Τα σημερινά προκείμενα και αλληλουάρια, χωρίς αμφιβολία, αποτελούν επιτομές παλαιότερων εκτενέστερων ύμνων. Έχει αποδειχθεί ότι ο μουσικός χαρακτήρας των ύμνων αυτών που προσέδιδαν κάποια ποικιλία και μετρίαζαν τη μονοτονία της συνεχούς αναγνώσεως των βιβλικών κειμένων έχει ατονίσει. Κατά συνέπεια οι προοπτικές των προκειμενο-αλληλουαρίων με τους χαρακτηριστικούς μόνο στίχους περιορίζονται στη σύντομη διατύπωση του νοήματος και της σπουδαιότητας των αγομένων εορτών⁵. Είναι γνωστή η αρχαία παράδοση που αφιερώνει τις καθημερινές ακολουθίες σε ορισμένες εορτές⁶. Στην ίδια διάταξη προσαρμόζονται και οι ύμνοι μας. Ανάλογη ακόμη σχέση εκφράζουν και τα αναστάσιμα προκειμενο-αλληλουάρια των οκτώ ήχων.

τα περισσότερα τροπάρια των προκειμενο-αλληλουαρίων αποτελούνται από ψαλμικούς στίχους. Σπανιότατα οι στίχοι λαμβάνονται και από άλλους βιβλικούς στίχους, όπως η ωδή της Θεοτόκου «Μεγαλύνει ή ψυχή μου...» (Ακ 1, 46-55) στις θεομητορικές εορτές, η ωδή του Συμεών «Νύν ἀπολύεις...» (Ακ 2, 29-38) στην εορτή της Υπαπαντής, και η ωδή των πατέρων «Εὐλογητός εἰ Κύριε...» (Δαν 3, 23 εξ. προσευχή Αζαρίου και ύμνοι των τριών παιδων) στις μνήμες των Πατέρων και των Θεοπατόρων. Ορισμένα ακόμη τροπάρια δεν είναι βιβλικά αλλά συνθέσεις διαφόρων εκκλησιαστικών συγγραφέων, όπως είναι λ.χ. των ωρών: της Γ' «Κύριε ὁ τό πανάγιόν σου Πνεῦμα...», της ΣΤ' «Ὁ ἐν ἑκτη ἡμέρᾳ τε καὶ ὥρᾳ...». Εκτενή τροπάρια βλ. και Ι. Φουντούλη, *Εικοσιτετράωρον Ωρολόγιον, Κείμενα Λειτουργικής 16*, Θεσσαλονίκη 1978. Κατά τη χειρόγραφη παράδοση (βλ. Α. Dmitrievskij, *Opisanie I*, σελ. 551) τα τροπάρια των ωρών λέγονται προκείμενα.

2. Ε. Αντωνιάδου, ό.π., σελ. 18.

3. Ε. Αντωνιάδου, ό.π., σελ. 19.

4. Σχετικά με το προκείμενο βλ. Ι. Φουντούλη, *Απαντήσεις εις λειτουργικάς απορίας Δ'*, Θεσσαλονίκη 1982, σελ. 97 εξ. Ιδιαίτερα για τη σημασία του όρου «προκείμενον» βλ. το ίδιο έργο, σελ. 100.

5. Ε. Αντωνιάδου, μν. έργο, σελ. 43.

6. Η Δευτέρα στη μνήμη των Αγγέλων, η Τρίτη του Προδρόμου, η Τετάρτη της Θεοτόκου, η Πέμπτη των Αποστόλων, η Παρασκευή του Σταυρού, το Σάββατο των κεκοιμημένων.

Γενικά τα προκειμενο-αλληλουάρια χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: τα *έμνημα* και τα *άμνημα*⁷. Έμνημα είναι αυτά που ψάλλονται στις καθημερινές, τις εορτές και τις μνήμες των αγίων. Οι ύμνοι αυτοί έρχονται σε στενή σχέση με τις αγόμενες εορτές ή μνήμες των αγίων, το περιεχόμενο των οποίων θέλουν να εξάρουν με σύντομες και χαρακτηριστικές ψαλμικές ρήσεις. Άμνημα είναι αυτά που ψάλλονται και ρυθμίζονται σύμφωνα με το λειτουργικό κύκλο των οκτώ ήχων και δεν έχουν καμιά σχέση με το εορταζόμενο γεγονός και με τα αναγνώσματα που ακολουθούν. Αναλυτικά, στην πρώτη περίπτωση ανήκουν τα προκείμενα των καθημερινών εσπερινών, των όρθρων των εορτών και τα προκειμενο-αλληλουάρια της Λειτουργίας για όλη την εβδομάδα, και στη δεύτερη τα αναστάσιμα προκείμενα του όρθρου στους οκτώ ήχους και τα προκειμενο-αλληλουάρια των οκτώ ήχων των Κυριακών. Ως έμνημα προκείμενα θεωρούνται και τα τροπάρια των ωρών⁸. Μια άλλη κατηγορία είναι τα μεγάλα προκείμενα των δεσποτικών εορτών και τα μεγάλα αλληλουάρια κατά την περίοδο της Μ. Τεσσαρακοστής.

Ι. Προκείμενα καθημερινών εσπερινών⁹.

Κυριακή	ήχος πλ. α'	ψαλμός ρλγ'	Ίδού δὴ εὐλογεῖτε... ¹⁰
Δευτέρα	» β'	» δ'	Κύριος εἰσακούσεται μου... ¹¹
Τρίτη	» α'	» κβ'	Τό ἔλεός σου Κύριε...
Τετάρτη	» πλ. α'	» νγ'	Ὁ Θεός ἐν τῷ ὀνόματί σου...
Πέμπτη	» πλ. β'	» ρκ'	Ἡ βοήθειά μου παρά Κυρίου...
Παρασκευή	» βαρύς	» νη'	Ὁ Θεός ἀντιλήπτωρ μου εἶ...
Σάββατο	» πλ. β'	» ιβ'	Ὁ Κύριος ἐβασίλευσε...

ΙΙ. Προκείμενα του όρθρου των εορτών¹²

Γενέσιο της Θεοτόκου,	ήχος δ' ψαλμός μδ'	Μνησθήσομαι τοῦ ὀνόματός σου...
-----------------------	--------------------	------------------------------------

7. Βλ. *Τυπικόν Μονῆς Εὐεργέτιδος*, έκδ. Α. Dmitrievskij, *Opisanie* I, σελ. 610: «Προκείμενα ἄμνημα τῆς λειτουργίας τῶν, ὀκτῶ ἡχῶν». Τα προκείμενα παρουσιάζονται μαζί με τους ψαλμικούς στίγους.

8. Βλ. την πρώτη υποσημείωση του κεφαλαίου αυτού.

9. Βλ. *Τυπικόν Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως*, έκδ. J. Mateos, *Le Typicon* II, σελ. 178 εξ. και *Ωρολόγιον το μέγα*, έκδ. Αποστολικῆς Διακονίας Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι 1967, σελ. 151 εξ.

10. Το *Ωρολόγιον*, ό.π., έχει πλ. δ' ήχο. Επίσης το Τυπικό Αγίας Σοφίας παραθέτει κατά την ημέρα αυτή και τα προκείμενα: «Μή ἀποστρέψης...», ήχος πλ. δ', «Μή ἀπορρίψης με...», ήχος πλ. δ' και «Ἐδῶκας κληρονομίαν...», χωρίς ήχο.

11. Το *Ωρολόγιον*, ό.π., έχει δ' ήχο.

12. Βλ. *Τυπικόν Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως*, έκδ. J. Mateos, ό.π., σελ. 180 εξ.

Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, ήχος δ΄ ψαλμός μδ΄	»	»	»	»	»
Κοίμηση της Θεοτόκου,	»	»	»	»	»
Ύψωση Τιμίου Σταυρού,	»	»	»	ογ΄	Ὁ Θεός ἡμῶν βασιλεὺς...
Χριστούγεννα,	»	»	»	ρθ΄	Ἐκ γαστρὸς πρὸ ἑωσφόρου..
Θεοφάνεια,	»	»	»	κη΄	Φωνὴ Κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων
Υπαπαντή,	»	»	»	ιζ΄	Ἐγνώρισε Κύριος τὸ σωτήριον...
Βαΐων,	»	»	»	η΄	Ἐκ στόματος νηπίων...
Του Θωμά ¹³ ,	»	»	»	ρμζ΄	Ἐπαίνει Ἱερουσαλὴμ τόν Κύριον
Μεσοπεντηκοστής,	»	»	»	πα΄	Ὁ Θεός ἔστη ἐν συναγωγῇ...
Αναλήψεως,	»	»	»	μστ΄	Ἀνέβη ὁ Θεός ἐν ἀλαλαγμῷ...
Πεντηκοστής,	»	»	»	ρμβ΄	Τὸ πνεῦμά σου τὸ ἀγαθόν...
Μεταμορφώσεως,	»	»	»	πη΄	Θαβώρ καὶ Ἑρμών ἐν τῷ ὀνόματί σου...

III. Προκείμενα της εβδομάδος στη λειτουργία¹⁴.

Δευτέρα των Ἀσωμάτων,	ήχος δ΄	ψαλμός ργ΄	Ὁ ποιῶν τοὺς Ἀγγέλους αὐτοῦ...
Τρίτη του Προδρόμου,	» βαρύς	» ξγ΄	Εὐφρανθήσεται δίκαιος ἐν Κυρίῳ...
Τετάρτη της Θεοτόκου,	» γ΄	Λκ 1, 46	Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τόν Κύριον...
Πέμπτη των Αποστόλων,	» πλ. δ΄	ψαλμός ιη΄	Εἰς πᾶσαν τὴ γῆν ἐξῆλθεν...
Παρασκευή, Σταυρώσιμος,	» βαρύς	» ιη΄	Ύψοιτε Κύριον τόν Θεόν ἡμῶν...
Σάββατο, Νεκρώσιμο,	» πλ. β΄	» λα΄	Εὐφράνθητε ἐπὶ Κύριον...

IV. Αλληλουάρια της εβδομάδος στη λειτουργία¹⁵

Δευτέρα των Ἀσωμάτων,	ήχος β΄	ψαλμός ρμη΄	Αἰνεῖτε τόν Κύριον...
Τρίτη του Προδρόμου,	» β΄	» ια΄	Δίκαιος ὡς φοῖνιξ ἀνθήσει...
Τετάρτη της Θεοτόκου,	» πλ.δ΄	» ρλα΄	Ἀνάστηθι Κύριε εἰς τήν ἀνάπαυσίν σου...

13. Το τυπικό της Ευεργέτιδος (έκδ. Α. Dmitrievskij, *Opisanie I*, σελ. 566) διατηρεῖ το προκείμενο του α΄ ήχου. ἔχουμε ιδιαίτερα αναφερθεῖ στη σημαντικὴ αὐτὴ διαφορὰ στο κεφ. 2.2.

14. Βλ. Το λειτουργικὸ βιβλίο, *Απόστολος*, έκδ. Αποστολικῆς Διακονίας Εκκλησίας τῆς Ελλάδος, Αθήναι 1979, σελ. 16 εξ.

15. Βλ. *Τυπικὸν Αγίου Σάββα*, σελ. 227 καὶ *Τυπικὸν Μονῆς Ευεργέτιδος*, ό.π., σελ. 611. Βλ.

Πέμπτη των Αποστόλων,	ήχος α΄	ψαλμός πη΄	Ἐξομολογήσονται οἱ οὐρανοί...
Παρασκευή τοῦ Σταυροῦ,	» α΄	» ογ΄	Μνήσθητι, Κύριε, τῆς συναγωγῆς σου...
Σάββατο τῶν κεκοιμημένων,	» πλ.β΄	» ξδ΄-ρα΄	Μακάριοι οὓς ἐξελέξω...

V. Προκείμενα των οκτώ ήχων του όρθρου¹⁶

Ἦχος α΄	ψαλμός ια΄	Νῦν ἀναστήσομαι λέγει Κύριος...
» β΄	» ζ΄	Ἐξεγέρθητι, Κύριε ὁ Θεός μου...
» γ΄	» ιε΄	Εἴπατε ἐν τοῖς ἔθνεσι ὅτι Κύριος...
» δ΄	» μγ΄	Ἀνάστα, Κύριε, βοήθησον ἡμῖν...
» πλ. α΄	» θ΄	Ἀνάστηθι, Κύριε, ὁ Θεός μου...
» πλ. β΄	» οθ΄	Κύριε, ἐξέγειρον τὴν δυναστείαν σου...
» βαρύς	» θ΄	Ἀνάστηθι, Κύριε, ὁ Θεός μου...
» πλ. δ΄	» ρμε΄	Βασιλεύσει Κύριος εἰς τὸν αἰῶνα...

VI. Προκείμενα των οκτώ ήχων της λειτουργίας¹⁷

Ἦχος α΄	ψαλμός λβ΄	Γένοιτο, Κύριε, τό ἐλεός σου...
» β΄	» ριζ΄	Ἰσχύς μου καὶ ὕμνησίς μου ὁ Κύριος...
» γ΄	» μστ΄	Ψάλατε τῷ Θεῷ ἡμῶν ψάλατε...
» δ΄	» ργ΄	Ὡς ἐμεγαλύνθη τὰ ἔργα σου, Κύριε...
» πλ. α΄	» ια΄	Σὺ, Κύριε, φυλάξαις ἡμᾶς...
» πλ. β΄	» κζ΄	Σῶσον, Κύριε, τὸν λαόν σου...
» βαρύς	» κη΄	Κύριος ἰσχύς τῷ λαῷ αὐτοῦ...
» πλ. δ΄	» οε΄	Εὐξασθε καὶ ἀπόδοτε Κυρίῳ...

και το λειτουργικό βιβλίο Απόστολος, ό.π., σελ. 18 έξ.

16. Το Τυπικό Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως, έκδ. J. Mateos, *Le Typicon* II, σελ. 170-72, έχει διπλά προκείμενα στο βαρύ και πλ. δ΄ ήχο. Για τον πίνακα αυτό των προκειμένων ο J. Mateos (ό.π., σελ. 171, υποσ. 1) σημειώνει ότι παρουσιάζει κάποια παλαιστινιακή επίδραση. Τα προκείμενα, συνεχίζει ο ίδιος ερευνητής, παρά την προσαρμογή σε οκτώ ήχους είναι δέκα και δεν ψάλλονται κατά τον ίδιο τρόπο. Στους ήχους α΄, β΄, γ΄, κατά την παλαιστινιακή πράξη, επαναλαμβάνεται ολόκληρος ο στίχος που έχει επιλεγεί. Στα υπόλοιπα επτά προκείμενα επαναλαμβάνεται μόνο το ακροτελεύτιο του επιλεγμένου στίχου μετά από τον κάθε στίχο. Προφανώς πρόκειται για δύο παραδόσεις, καταλήγει ο J. Mateos, από τις οποίες η δεύτερη είναι Κωνσταντινουπολιτική, ενώ ο αριθμός των επτά προκειμένων πρέπει να δείχνει μια οργάνωση αρχαιότερη από εκείνη των οκτώ ήχων. Για τα παραπάνω προκείμενα βλ. και *Τυπικόν Αγίου Σάββα*, σελ. 226.

17. Βλ. *Τυπικόν Μονής Ευεργέτιδος*, έκδ. A. Dmitrievskij, *Opisanie* I, σελ. 610, τα άμνημα προκειμενο-αλληλουάρια. Εδώ ο β΄ ήχος έχει το ίδιο προκείμενο με τον πλ. β΄ «Σῶσον κύριε τόν λαόν σου...». Με το *Τυπικόν Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως* (έκδ. J. Mateos, *Le Typicon* II, σελ. 174) συμφωνεί και ο Ε. Αντωνιάδης, μν. έργο, σελ. 52. Το Τυπικόν Αγίας Σοφίας επίσης στον γ΄ και πλ. δ΄ ήχο αναφέρει και άλλα προκείμενα εκτός από τα συνήθη. Για τα παραπάνω

VII. Αλληλουάρια των οκτώ ήχων της λειτουργίας¹⁸

Ήχος	α΄	ψαλμός	ιζ΄	Ὁ Θεός ὁ διδούς ἐκδικήσεις ἐμοί...
»	β΄	»	ιθ΄	Ἐπακούσαι σου Κύριος ἐν ἡμέρᾳ...
»	γ΄	»	λ΄	Ἐπὶ σοί, Κύριε, ἤλπισα...
»	δ΄	»	μδ΄	Ἐντείνει καὶ κατευοδοῦ...
»	πλ. α΄	»	πη΄	Τά ἐλέη σου, Κύριε, εἰς τὸν αἰῶνα...
»	πλ. β΄	»	η΄	Ὁ κατοικῶν ἐν βοηθείᾳ τοῦ ὀψίστου...
»	βαρύς	»	η α΄	Ἀγαθόν τό ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ...
»	πλ. δ΄	»	η δ΄	Δεῦτε ἀγαλλιασάμεθα τῷ Κυρίῳ...

Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι στην ακολουθία του ὁρθρου υπάρχει το σταθερό προκείμενο σε ἴχο β΄, ψαλμός ρν΄, «Πᾶσα πνοή αἰνεσάτω τὸν Κύριον», που συνδυάζεται με τα προκείμενα του ὁρθρου των οκτώ ήχων και των εορτῶν. Ακόμη, πρέπει να αναφερθεῖ ἡ περίπτωση των μεγάλων προκειμένων που ψάλλονται στις δεσποτικές εορτές, ὅπως το σε ἴχο βαρύ, ψαλμός πα΄, «Ἀνάστα ὁ Θεός...» κ.τ.λ. Μεγάλα ἐπίσης αλληλουάρια λέγονται: το σε ἴχο πλ. δ΄, ψαλμός ξη΄, «Μὴ ἀποστρέψεις τό πρόσωπόν σου...», και το σε ἴχο πλ.δ΄, Ησαΐας 26, «Ἐκ νυκτός ὀρθρίζει τό πνευμά μου...», ἀντί του συνηθισμένου, «Θεός Κύριος», με τους κατά ἴχον ὕμνους¹⁹.

Με τὴν παράθεση των κυριότερων φάσεων του λειτουργικοῦ Τυπικοῦ, στις οποίες χρησιμοποιούνται τα προκείμενα-αλληλουάρια, ἀντιληφθήκαμε ὅτι οἱ ὕμνοι αυτοὶ βρίσκονται σε στενὴ σχέση με τὸ σύστημα τῆς οκταηχίας. Συγκριμμένα στις καθημερινές εβδομαδιαίες ακολουθίες χρησιμοποιούνται ἀνεξαιρέτως ὅλοι οἱ ἴχοι.

Ἀλλὰ ἡ πιο χαρακτηριστικὴ περίπτωση τῆς κατηγορίας των ὕμνων που ἐξετάζουμε εἶναι ἡ ἐνταξή τους στον κύκλο των οκτῶ εβδομάδων. Ἐχει ἀναφερθεῖ ὅτι ὁ κύκλος αὐτός εἶναι ἓνα καθαρὰ λειτουργικὸ φαινόμενο²⁰. Ἡ σύμπτωση

προκείμενα βλ. ἀκόμη, *Τυπικὸν Αγίου Σάββα*, σελ. 227 και τὸν Ἀπόστολο, μν. ἐκδ., σελ. 13 ἐξ. Εἶναι ὡστόσο χαρακτηριστικὴ ἡ περίπτωση τοῦ Τυπικοῦ τῆς Εὐεργέτιδος, ὅπου ὁ βαρύς δεν ἔχει προκείμενο, ἐνῶ ὁ πλ. δ΄ ἔχει δύο. Στὸ Τυπικὸ αὐτὸ σημειώνεται: «Ἐκ τούτων τῶν δύο περισσῶν οἶον θέλεις ψάλλε εἰς τὸν βαρύν ἐπεὶ οὗτος οὐκ ἔχει...».

18. Βλ. *Τυπικὸν Μονῆς Εὐεργέτιδος*, ἐκδ. Α. Dmitrievskij, *Opisanie* I, σελ. 610, *Τυπικὸν Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως*, ἐκδ. J. Mateos, *Le Typicon* II, σελ. 174, Ε. Ἀντωνιάδου, μν. ἔργο, σελ. 52 και Γ. Μπεκατώρου, «Ἀλληλουάριον», *ΘΗΕ* I, σελ. 203-204. Τὸ Τυπικὸ τῆς Εὐεργέτιδος δεν ἔχει αλληλουάριο στον γ΄ ἴχο. Συνεχίζοντας τὴ σημείωση που εἶδαμε πιο μπροστὰ ἀναφέρει: «... ὥς οὐδὲ ὁ γ΄ τό δὲ παρά τοῦ λαοῦ ψαλλόμενον ἀλληλουῖα εἰς τὸν α΄ ἴχον καὶ πλ. α΄ ἴσως· ὁμοίως καὶ εἰς τὸν β΄ καὶ πλ. β΄. ὁμοίως καὶ εἰς τὸν δ΄ καὶ πλ. δ΄». Οἱ πίνακες των δύο παραπάνω Τυπικῶν και τοῦ Ε. Ἀντωνιάδου συμφωνοῦν ἀπόλυτα. Για τὰ παραπάνω αλληλουάρια βλ. και τὸ *Τυπικὸν Αγίου Σάββα*, σελ. 227.

19. Ε. Ἀντωνιάδου, μν. ἔργο, σελ. 18, υποσ. 1.

20. Βλ. κεφ. 2.2.

όμως να διατίθενται ταυτόχρονα τα προκειμενο-αλληλουάρια της θείας λειτουργίας με τους οκτώ ήχους στις ίδιες ογδοάδες των εβδομάδων αποτελεί μια ασφαλέστερη επιβεβαίωση της απόψεως ότι οι λόγοι της διευθετήσεως αυτής είναι χωρίς αμφιβολία θεολογικοί. Έτσι, με αφετηρία την Κυριακή του Θωμά και για όλη την περίοδο των πέντε περιόδων μέχρι την Κυριακή των Βαΐων, η οκτάηχη ταξινόμηση των προκειμενο-αλληλουαρίων της θείας λειτουργίας συμφωνεί με την οκταηχία των αναστασίμων ύμνων, δηλαδή την Οκτώηχο. Εξαιρέση αποτελούν η πρώτη Κυριακή, η Κυριακή των Αγίων Πατέρων και της Πεντηκοστής²¹. Στην πρώτη και την τρίτη αργεί βέβαια η Οκτώηχος, ενώ στη δεύτερη, των Αγίων Πατέρων, διατηρείται. Η διαφορά όμως αυτή δεν είναι ουσιαστική, επειδή στις εξαιρέσεις αυτές χρησιμοποιούνται προκείμενα και αλληλουάρια των εορτών. Ακόμη, για το λειτουργικό κύκλο των προκειμενο-αλληλουαρίων και την ορθή τήρησή του είναι χαρακτηριστική η εμμονή των Τυπικών της λατρείας να καταχωρούν συγκεντρωτικά τους ύμνους σε ένα κεφάλαιο²². Ωστόσο, στις εκδόσεις του Αποστόλου διανεμήθηκαν οι ύμνοι αυτοί πριν και μετά από την αποστολική περικοπή αντίστοιχα. Η παράθεση αυτή είχε ως συνέπεια στις δύο Κυριακές προ των Χριστουγέννων και μετά τα Φώτα, αλλά και στο Τριώδιο, να μη συμφωνούν πάντοτε ο ήχος των προκειμενο-αλληλουαρίων και της Οκτώηχου. Είναι αυτονόητο ότι η αταξία αυτή που συμβαίνει κατά την ΚΘ΄ Κυριακή και μετά, πρέπει να διορθώνεται, όπως ορίζουν οι τυπικές διατάξεις²³.

Ακόμη, η γενετική σχέση της οκταηχίας με τα προκειμενο-αλληλουάρια επιβεβαιώνεται από την ακολουθία του Ευχελαίου, στην οποία, σύμφωνα με τη χειρόγραφη παράδοση, υπάρχει η τάση να διευθετείται η ψαλμωδία με τη σειρά των οκτώ ήχων²⁴. Ο Ι. Φουντούλης, σε έκδοση της ακολουθίας αυτής, χρησιμοποιεί κατά σειρά τους ήχους στα προκειμενο-αλληλουάρια. Φυσικά, παραλείπεται ένας, ο βαρύς, επειδή τα αναγνώσματα είναι επτά²⁵. Η τακτοποίηση αυτή πρέπει να είναι μέσα στα πλαίσια της παραδόσεως. Αντίθετα, τα έντυπα λειτουργικά βιβλία επιλέγουν πολλές φορές λανθασμένα τους ύμνους²⁶.

21. Την Κυριακή του Θωμά το σε ήχο γ' προκείμενο είναι «Μέγας ὁ Κύριος καὶ μεγάλη ἡ ἰσχὺς αὐτοῦ» των Αγίων Πατέρων σε ήχο δ' από τον ύμνο των Τριών Παιδων (Δανιήλ γ') «Εὐλογητός εἶ, Κύριε, ὁ Θεός τῶν Πατέρων ἡμῶν» της Πεντηκοστής σε ήχο πλ. δ' από τον ψαλμό ιη' «Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν ἐξῆλθεν ὁ φθόγγος αὐτῶν».

22. Βλ. τα μν. Τυπικά: Αγίας Σοφίας, Αγίου Σάββα και Ευεργέτιδος. Βλ. και το λειτουργικό βιβλίο, *Απόστολος*, μν. έκδ., σελ. 275, τη σημείωση.

23. Βλ. *Απόστολος*, ό.π.

24. Βλ. Ι. Φουντούλη, *Ακολουθία του Ευχελαίου*, Κείμενα Λειτουργικής 15, Θεσσαλονίκη 1978, σελ. 20.

25. Στην έκδοση του Ι. Φουντούλη χρησιμοποιούνται για τους α', β' και πλ. α' ήχους τα προκείμενα των οκτώ ήχων της Λειτουργίας: για τον γ' ήχο χρησιμοποιείται ο ψαλμός σστ' «Κύριος φωτισμός μου καὶ Σωτήρ μου» για τον δ' ο ψαλμός ρα' «'Εν ἡ ἡμέρᾳ ἐπικαλέσωμαί σε» για τον πλ. β' ο ψαλμός «'Ελήσόν με ὁ Θεός» για τον πλ. δ' ο ψαλμός η' «Μὴ ἀποστρέψῃς τὸ πρόσωπόν σου». Τα αλληλουάρια προσαρμόζονται στον ήχο των προκειμένων.

26. Η έκδοση του Ι. Φουντούλη, πιθανόν πιο κοντά στη παράδοση, χρησιμοποιεί τα άμνημα

Πρέπει επίσης να αναφερθεί εδώ η περίπτωση του Εικοσιτετραώρου Ωρολογίου, όπου σαφώς υπάρχει πάλι η τάση, όπως δείχνει ο κώδικας A 15 του ιβ' αιώνα, να ακολουθείται κανονικά η σειρά των οκτώ ήχων²⁷. Βέβαια τα τροπάρια αυτά δεν είναι ακριβώς προκειμένα. Ωστόσο, δεν μπορούμε να τα αγνοήσουμε, αφού, όπως σημειώθηκε, τα τροπάρια των τεσσάρων μεγάλων ωρών στη χειρόγραφη παράδοση αναφέρονται και ως προκειμένα²⁸.

Κλείνουμε την παράγραφο αυτή με ορισμένες παρατηρήσεις στα αντίφωνα των αναβαθμών. Έχει λεχθεί ότι η ομάδα αυτή των τροπαρίων στις ακολουθίες του όρθρου όχι μόνο συνδέεται οργανικά, αλλά και παρουσιάζει παρόμοια μορφολογική σύσταση με τα προκειμένα. Αποφεύγουμε βέβαια κάθε γενίκευση του θέματος των αντιφώνων, η οποία δε μας ενδιαφέρει. Άλλωστε το κεφάλαιο αυτό είναι από τα πιο σκοτεινά τόσο για τη λειτουργική, όσο και για τη μουσικολογική έρευνα.

Τα αντίφωνα των αναβαθμών είναι μια σειρά ύμνων που διαμορφώνεται μέσα στα πλαίσια της οκταηχίας και ιδιαίτερα του κύκλου των οκτώ εβδομάδων, ενώ καταχωρείται από νωρίς στην Οκτώηχο²⁹. Η ιδιαίτερη σχέση των ύμνων αυτών με ένα μόνο τμήμα του Ψαλτηρίου, τις ωδές των αναβαθμών που αποτελούν το ιη' κάθισμα, δημιουργεί μία χαρακτηριστική αυτοτέλεια στην ψαλμωδία. Άλλωστε, από εκεί πήραν και την ονομασία τους. Στη σημερινή λειτουργική πράξη ο όρθρος των Κυριακών περιλαμβάνει τρία μικρά αντίφωνα για κάθε ήχο, εκτός του πλ. δ' που έχει τέσσερα. Οι εκκλησιαστικοί χοροί ψάλλουν τη σειρά αυτή των αντιφώνων εναλλάξ πριν από το προκειμένο και το ευαγγέλιο του όρθρου. Κάθε ένα από τα τρία αυτά αντίφωνα αποτελείται από τρία μικρά τροπάρια. Τα δύο πρώτα αντιστοιχούν νοηματικά στους ψαλμούς των αναβαθμών, ενώ το τρίτο αναφέρεται στο Άγιο Πνεύμα. Έτσι, τα τρία αντίφωνα των τεσσάρων ήχων ανταποκρίνονται στους δώδεκα ψαλμούς των αναβαθμών. Για τους τέσσερις πλάγιους επαναλαμβάνεται η ίδια σειρά των ψαλμών (119-130). Το τέταρτο αντίφωνο του πλ. δ' ήχου υπομνηματίζει τον 132 ψαλμό. Οι ψαλμοί 131 και 133 δε χρησιμοποιούνται στους παραπάνω υπομνηματισμούς της Οκτώηχου.

προκειμένο-αλληλουάρια, που δεν έχουν σχέση με τα αναγνώσματα.

27. Βλ. Ι. Φουντούλη, *Εικοσιτετράωρον Ωρολόγιον*, σελ. 7· «Σαφής, πάντως είναι η τάσις, όπως κατά τας ώρας της νυκτός ακολουθηθή η σειρά των οκτώ ήχων, τουλάχιστον εις τον κώδικα των Αθηνών. Εις το σημείον τούτο παρέστη ανάγκη, προς καταρτισμόν αρτιωτέρας οπωσούν ακολουθίας, να κινηθώμεν ελευθεριώτερον πως, διατηρήσαντες μεν την σειράν των ήχων των ωρών της νυκτός, επεκτείναντες δε ταύτην και εις τας ώρας της ημέρας, ούτως ώστε να ανακυκλούνται οι οκτώ ήχοι δις της ημέρας». Βλ. ακόμη του ίδιου συγγραφέα, *Η εικοσιτετράωρος ακοίμητος δοξολογία*, σελ. 73, ειδικά το χφ. Paris. Gr. 331, στην ακολουθία των δώδεκα ωρών της νυκτός. Εδώ ακολουθούνται οι ήχοι κατά σειράν ενώ τα κενά συμπληρώνονται με την επανάληψη ορισμένων ήχων.

28. Βλ. την πρώτη υποσ. του κεφ. 5.4.

29. Ο Π. Τρεμπέλας, *Εκλογή*, σελ. 225, θεωρεί το Θεόδωρο Στουδίτη ως συντάκτη των ύμνων αυτών, ο οποίος στηρίζεται σε παλαιότερα πρότυπα.

Τα αντίφωνα των αναβαθμών της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας προκάλεσαν το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των ερευνητών. Από μουσικολογική άποψη, ο Ο. Strung μας έδωσε, τα τελευταία χρόνια, μια πολύ διαφωτιστική μελέτη³⁰. Ο ερευνητής αυτός χειρίζεται με άνεση τη χειρόγραφη παράδοση. Πρώτα στηρίζει τις παρατηρήσεις του στις συνθέσεις του Μαΐστορα Ιωάννου Κουκουζέλη, ενώ οι έρευνές του επεκτείνονται και στη σλαβονική παράδοση³¹. Συνοψίζοντας τα συμπεράσματά του αναφέρει ότι οι στίχοι και οι δοξολογίες των αναβαθμών στις σλαβόφωνες περιοχές εκτελούνταν αρχικά στους ίδιους απλούς τόνους που χρησιμοποιούσαν για τους στίχους άλλων τροπαρίων. Στη συνέχεια υπήρχε το αλληλούια που προσαρμοζόταν στις μελωδίες των παραφράσεων του ελληνικού κειμένου³². Η πράξη αυτή δεν πρέπει να είναι άσχετη με το Βυζάντιο, παρά την αποσιώπηση των ελληνικών πηγών³³.

Αλλά το θέμα των στίχων των αντιφώνων των αναβαθμών είναι από τα πιο ενδιαφέροντα. Η έρευνα της χειρογράφου παραδόσεως φθάνει μέχρι τις συλλογές της μουσικής της Οκτώηχου του 1' αιώνα. Υποδεικνύονται ως σημαντικοί οι κώδικες ΑΓ. Λ 67 του 1' αι., ΑΓ. Β 1488 του 1α', με τη γραφή Chartres και Grottaferrata E.a.xi, χρονολογημένο το 1113, με τη γραφή Coislin³⁴. Από εδώ πληροφορούμαστε ότι σε παλαιότερες εποχές κάθε αντίφωνο των αναβαθμών είχε τέσσερις στίχους. Δύο για το πρώτο τροπάριο και δύο για το δεύτερο. Έτσι, διανέμονται στα αντίφωνα οι δώδεκα πρώτοι ψαλμοί των αναβαθμών δύο φορές: μία στους κύριους και μία στους πλάγιους ήχους της Οκτώηχου με την ίδια ακριβώς διευθέτηση (119-130). Το πρόβλημα όμως είναι πώς εψάλλονταν οι στίχοι. Βέβαια κανένας στίχος δεν είναι μελοποιημένος στα χειρόγραφα. Ωστόσο, σύμφωνα με τις προγενέστερες πηγές, η τοποθέτηση των στίχων κατά ζεύγη μετά το τροπάριο στο οποίο ανήκαν δίνει κάποια εξήγηση. Μορφολογικά, λοιπόν, τα αντίφωνα μιμούνται τη δομή και τη μουσική επένδυση των προκειμένων. Πάνω στο ίδιο σχέδιο είναι κατασκευασμένο και το τροπάριο της προφητείας. Αλλά ειδικότερα τα αντίφωνα των αναβαθμών μέσα στην Οκτώηχο αποτελούν μια πιο σύνθετη καλλιτεχνική δημιουργία με πρωτότυπη χρήση των ίδιων λειτουργικών στοιχείων. Έτσι, η εναλλαγή ψαλμού και τροπαρίου σε ένα σύντομο και περιεκτικό νοηματικό σχήμα με την απλότητα της λειτουργικής μελωδίας παρουσιάζει πολλά πλεονεκτήματα³⁵. Αναμφίβολα, λοιπόν, η ενότητα των αντιφώνων των αναβαθμών με τα προκείμενα πρέπει να ήταν από τις πιο πετυχημένες

30. Ο. Strung, «The Antiphons...», σελ. 50-67.

31. Ό.π., σελ. 65.

32. Ό.π., σελ. 66.

33. Ό.π.

34. Ό.π., σελ. 51. Ο Ο. Strung σημειώνει ότι συμβουλευθηκε για το ίδιο θέμα ακόμη δύο πηγές, τους σιναϊτικούς κώδικες 1214 και 1241. Πανομοιότυπο του χφ. της Grottaferrata βλ. L. Tardo, *L' antica*, πίνακας XVII.

35. Πρέπει να είμαστε στα αρχαϊκά στάδια της στιχολογιακής ψαλμωδίας.

συνθέσεις³⁶. Αυτό επιβεβαιώνεται ακόμη και από τη σημερινή λειτουργική πράξη.

Τα αντίφωνα των αναβαθμών περιλαμβάνονται στη σειρά *Transcripta* των *MMB*³⁷. Τελευταία ο D. Wulstan προσπάθησε να συσχετίσει τη διευθέτηση των ψαλμών των αναβαθμών της ελληνικής Οκτώηχου με την εβραϊκή λειτουργική πράξη³⁸. Η θέση του παραπάνω ερευνητή στηρίζεται στις παρατηρήσεις του στο βιβλίο των Ψαλμών της Νεκράς Θαλάσσης, που ταξινομεί τους ίδιους δώδεκα ψαλμούς των αναβαθμών³⁹. Η διευθέτηση αυτή, κατά τον D. Wulstan, είναι λειτουργικής φύσεως, γιατί, αφού οι ψαλμοί των αναβαθμών είναι δεκαπέντε, δεν μπορεί να είναι σύμπτωση στην ελληνική και στην εβραϊκή πράξη η χρήση των δώδεκα⁴⁰. Φυσικά, ο σκοπός της απόψεως αυτής είναι να δημιουργήσει εντυπώσεις στα πλαίσια του μεγάλου προβλήματος των αφετηριών της οκταχίας. Όπως είδαμε, ο D. Wulstan υπεραμύνεται των απόψεων του E. Werner για την εβραϊκή καταγωγή του συστήματος των οκτώ ήχων.

Σ

36. Δείγμα του πανηγυρικού χαρακτήρα των ψαλμωδημάτων αυτών είναι τα σε ήχο δ', που ψάλλονται σε μεγάλες εορτές και πανηγύρεις μελισματικά.

37. Βλ. H.J.W. Tillyard, «The Hymns of the Octoechus» I, *MMB Transcripta* III, Copenhagen 1940, σελ. 147 εξ. Τα αντίφωνα σε μεταγραφή στο πεντάγραμμα βλ. και L. Tardo, *L' Octoecho*, σελ. 123 εξ. .

38. D. Wulstan, «The Origin of the Modes», σελ. 5-20.

39. Βλ. J. A. Sanders, *The Psalms Scroll of Qumrân Cave II*, Oxford 1965.

40. D. Wulstan, ό.π., σελ. 13.

6. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Το σύστημα της οκταηχίας επιβιώνει και στη σημερινή λειτουργική πράξη κάτω όμως από ειδικές συνθήκες. Στις αρχές του περασμένου αιώνα, τρεις Έλληνες μουσικοί διενεργούν τη γνωστή μεταρρύθμιση, που αποτελεί σταθμό για τη λειτουργική μουσική της Ανατολικής Εκκλησίας¹. Η μεταρρύθμιση οφείλεται κυρίως στη δυσκολία της παλαιάς συνοπτικής παρασημαντικής². Είναι προφανές ότι με την αλλαγή της σημειογραφίας θίγεται και το πρωταρχικής σημασίας για τη μουσική θεωρία ζήτημα των οκτώ ήχων. Από την άποψη αυτή, η φάση της ιστορίας της ψαλτικής παραδόσεως που εξετάζουμε έχει μεγάλη σημασία για δύο βασικά λόγους: α) επειδή αποτελεί μία συστηματική προσπάθεια για τη ρύθμιση των πολλών και ποικίλων προβλημάτων της παλαιάς θεωρίας και β) επειδή συνδέεται οργανικά με όλο το φάσμα της μελουργικής παραδόσεως της Εκκλησίας.

Έτσι, η μεταρρύθμιση κωδικοποιεί όχι μόνο τις πρακτικές και θεωρητικές αρχές της λειτουργικής μουσικής, αλλά και το σύνολο σχεδόν των μουσικών συνθέσεων του λειτουργικού Τυπικού. Η κολοσσιαία αυτή προσπάθεια των μεταρρυθμιστών συντελείται ακριβώς στα δύσκολα χρόνια της ιστορίας του έθνους. Χωρίς το έργο της μεταρρυθμίσεως και μέσα στο κλίμα των κάθε είδους ξένων επιδράσεων θα ήταν απρόβλεπτη η τύχη της ελληνικής ψαλτικής³. Η ξένη μουσικολογική έρευνα επικρίνει έντονα τους τρεις έλληνες διδασκάλους⁴. Οι αφορμές βέβαια δίνονται από επιμέρους παραλείψεις και σφάλματα, αναπόφευκτα για ένα τόσο μεγάλο έργο. Αλλά η προσεκτική εξέταση του νέου

1. Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. σ', όσα αναφέρει στον πρόλογο του έργου ο Παναγιώτης Πελοπίδης, ο οποίος περιγράφει παραστατικότερα το χρονικό της μεταρρυθμίσεως των τριών. Πρβλ. και Α. Αλυγιάκη, *Θέματα*, σελ. 99 εξ.

2. Περισσότερα για το θέμα της σημειογραφίας βλ. Κ. Ψάχου, *Η παρασημαντική*, σελ. 85 εξ.

3. Είναι γνωστή η προσπάθεια τον περασμένο αιώνα των Χ.Ν. Χαβιαρά-Β. Randhartinger και Ανθίμου Νικολαΐδου - Gottfried Preyer στις δύο ορθόδοξες ελληνικές χριστιανικές εκκλησίες της Βιέννης να υποκαταστήσουν με τις χορωδιακές τους εκδόσεις τις παραδοσιακές μονόφωνες μελωδίες. Σχετικά με τους εκδότες αυτούς και το έργο τους βλ. Π. Φορμόζη, *Οι χορωδιακές εκδόσεις της εκκλησιαστικής μουσικής σε ευρωπαϊκή μουσική γραφή*, Θεσσαλονίκη 1967.

4. Επικριτές του νέου συστήματος είναι όλοι σχεδόν οι ξένοι ερευνητές και ιδιαίτερα αυτοί που συμπράττουν με τις εκδόσεις *MMB*. Ορισμένες εξαιρέσεις τον περασμένο αιώνα περιγράφονται από τον Ε. Θερειανό, *Περί της μουσικής των Ελλήνων και ιδίως της εκκλησιαστικής*, Τεργέστη 1875, σελ. 35 εξ.

μουσικού συστήματος είναι εύκολο να μας πείσει για την άμεση σχέση του με το παλαιό. Αυτό ακριβώς φαίνεται από την πλευρά της θεωρίας των οκτώ εκκλησιαστικών ήχων.

Το κεφάλαιο που ακολουθεί αναφέρεται στις τεχνικές και θεωρητικές διατυπώσεις της μεταρρυθμίσεως σχετικά με το σύστημα της οκταηχίας. Ταυτόχρονα, επισημαίνονται και οι δυνατότητες της νέας αναλυτικής γραφής, για να φανεί η σχέση και η συγγένεια των μελωδιών με το παλαιό σύστημα. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι μελωδίες που περιλαμβάνονται στη νέα γραφή λογίζονται ως μεταγραφές⁵. Φυσικά δεν αγνοούνται και τα προβλήματα που δημιούργησε η μεταρρύθμιση όσον αφορά το θέμα της οκταηχίας. Έτσι, χωρίς να καλύπτουμε βέβαια ολόκληρη την τεχνική άποψη, πράγμα που απαιτεί εξειδικευμένη έρευνα, θα περιοριστούμε στα κεντρικά σημεία του συστήματος των οκτώ ήχων της μεταρρυθμίσεως. Εξάλλου, ο σκοπός της εργασίας μας είναι η γενική θεώρηση της οκταηχίας στη σύγχρονη λειτουργική πράξη.

6.1. Η μεταρρύθμιση του 1814 και η θεωρία της

Με την νέα μέθοδο της μουσικής πραγματοποιήθηκαν τα ακόλουθα: 1) Καθορίστηκε η αξία και η ενέργεια των μουσικών συμβόλων, τα οποία επιλέχθηκαν από το παλαιό σύστημα, και εγκαταλείφθηκαν πολλά από αυτά. 2) Καταργήθηκαν οι μεγάλες υποστάσεις και οι πολυπληθείς συνδυασμοί των σηματοδρόμων. Ωστόσο, η νέα σημειογραφική παράσταση έδινε επακριβώς την ποσοτική και ποιοτική αξία της μελωδίας. 3) Κανονίστηκε η καταμέτρηση και η διαίρεση του δαπανομένου χρόνου των φθογοσήμων με ειδικά σημάδια. 4) Προσδιορίστηκαν τα διαστήματα και οι κλίμακες των μουσικών διαστημάτων, τα είδη του μέλους (γένη), όπως και η ενέργεια των φθορών. Η νέα θεωρία, δηλαδή, βασίζεται στην παλαιά, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά από τα σημάδια των φθορών και τη σημασία τους. 5) Απλοποιήθηκαν οι μαρτυρίες και τα απηχήματα των ήχων. 6) Καθιερώθηκε νέος τρόπος παραλλαγής του μέλους με την αντικατάσταση των πολυσύλλαβων: ανανές, νεανές, νανά, άγια, νεχέανες, κ.τ.λ. με τα μονοσύλλαβα κατά αλφαβητική σειρά, πΑ, Βου, Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ. 7) Μεταφέρθηκαν στη νέα αναλυτική σημειογραφία οι σπουδαιότερες λειτουργικές μελωδίες⁶.

5. Όλοι σχεδόν οι τίτλοι των μουσικών εκδόσεων, όπως άλλωστε θα δούμε, προεξοφλούν κάποια στενή και ουσιαστική σχέση ανάμεσα στα δύο γραφικά συστήματα. Δεν υπάρχει δηλαδή αμφιβολία ότι τα οκτάηχα μελωρηγήματα μεταφέρονται στη νέα γραφή των τριών διδασκάλων χωρίς βασικές μεταλλαγές. Χαρακτηριστικά, ορισμένες εκδόσεις, όπως το Δοξαστάριο του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, που εκδίδει ο Θ. Φωκαέας το 1836, αναφέρει στον υπότιτλο: «Έξηγηθέν δέ άπαραλλάκτως είς τήν νέαν τής μουσικής μέθοδον παρά Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος».

6. Βλ. Γ. Παπαδοπούλου, *Ιστορική επισκόπησις*, σελ. 127 εξ., του ίδιου, *Συμβολαί*, σελ. 330 εξ. Βλ. ακόμη, Γρ. Στάθη, «Η βυζαντινή μουσική...», σελ. 423 και Α. Αλυγιάκη, *Θέματα*, σελ. 103.

Η νέα μέθοδος της μουσικής εγκρίθηκε επίσημα από την Εκκλησία⁷. Διατυπώθηκε επίσης, οριστικά και συστηματικά η μουσική θεωρία, που βελτιώθηκε αργότερα με τη σύσταση ειδικής επιτροπής του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως⁸. Έτσι, ο Χρυσάνθος, από τους τρεις διδασκάλους, γράφει την «Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής, εν Παρισίοις 1821» και το «Θεωρητικόν μέγα της μουσικής, εν Τεργέστη 1832». «Η Μουσική Επιτροπή» παρουσιάζει το έργο «Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής, Κωνσταντινούπολις 1888». Τα τρία αυτά συγγράμματα αποτελούν τη βάση όλων των μεταγενεστέρων θεωρητικών και περιλαμβάνουν, ανάμεσα στα άλλα, τους κανόνες και τις τεχνικές οδηγίες που διέπουν το σύγχρονο σύστημα της οκταηχίας.

Ο Χρυσάνθος από την αρχή διακηρύσσει τη συγγένεια του νέου συστήματος με το παλαιό, όταν αναφέρει ότι «ήχους παρέδωσαν ημίν οι Εκκλησιαστικοί Μουσικοί οκτώ· από τούς οποίους τέσσαρας μεν ωνόμασαν κυρίους· τρεις δε πλαγίους· και ένα βαρύν»⁹. Ακόμη, οι εκκλησιαστικοί μουσικοί «συνέστησαν τους τέσσαρας ήχους από των τεσσάρων τόνων ενός πενταχόρδου»¹⁰. Στο πεντάχορδο αυτό «ο μεν πρώτος τόνος ήταν μείζων· ο δε δεύτερος ελάσσων· ο δε τρίτος ελάχιστος· και ο τέταρτος πάλιν μείζων»¹¹. Έτσι, όταν ήθελαν να βρουν τον πρώτο ήχο, εκφωνούσαν με το απήχημα ανανές έναν τόνο μείζονα προς το οξύ. Για τον δεύτερο με το απήχημα νεανές προς το οξύ δύο τόνους, μείζονα και ελάσσονα. Για τον τρίτο με το απήχημα νανά προς το οξύ τρεις τόνους, μείζονα, ελάσσονα και ελάχιστο και για τον τέταρτο με το απήχημα άγια τέσσερις, δηλαδή μείζονα, ελάσσονα, ελάχιστο και μείζονα. Η διάταξη αυτή των ήχων προσδιορίζεται από τις σχετικές μαρτυρίες που δείχνουν τον αριθμό των τόνων¹². Στη συνέχεια, οι πλάγιοι ήχοι δημιουργούνται, όταν οι τόνοι του ίδιου πενταχόρδου των κυρίων ήχων θεωρούνται από το οξύ προς το βαρύ. Κάθε πλάγιος διαφέρει από τον κύριό του τέσσερις φωνές προς το βαρύ. Έτσι δημιουργείται η κλίμακα με δύο όμοια διαζευγμένα τετράχορδα. Στο οξύ βρί-

7. Βλ. όσα αναφέρει ο Παναγιώτης Πελοπίδης στο έργο του Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. στ', υποσημείωση. Βλ. επίσης Γ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σελ. 374, Μαξίμου Μητρ. Λαοδικείας, *Η εκκλησιαστική μουσική*, Αθήναι 1963, σελ. 24 και Π. Φορμόζη, *Οι χορωδιακές εκδόσεις*, σελ. 27, την υποσημείωση.

8. Η επιτροπή συστάθηκε το 1881 και την αποτελούσαν ο Αρχ. Γερμανός Αφθονίδης, ο Πρωτοψάλτης Γεώργιος Βιολάκης, ο Ευστράτιος Παπαδόπουλος, ο Ιωάσαφ μοναχός, ο Π.Γ. Κηλιτζανίδης, ο Ανδρ. Σπαθάρης και ο Γ. Πρωγάκης. Ο Κ. Μαλτέζος, «Περί των διατονικών κλιμάκων της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής», *ΕΕΒΣ* 6 (1929), σελ. 324, θεωρεί πολύτιμο το έργο της μουσικής επιτροπής «ου μόνον δια την εκκλησιαστικήν μουσικήν, αλλ' ακόμη και δια την εθνικήν ημών δημοτικήν μουσικήν».

9. Χρυσάνθου, *Εισαγωγή*, σελ. 24.

10. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. 130.

11. Χρυσάνθου, ό.π.

12. Βλ. Χρυσάνθου, ό.π., σελ. 131, τις μαρτυρίες των τόνων του νέου συστήματος.

σκονται οι κύριοι και στο βαρύ οι πλάγιοι¹³.

Είναι καταφανής η προσπάθεια του Χρύσανθου να δώσει μια πλήρη θεωρητική ερμηνεία της εκκλησιαστικής μουσικής, που να ανταποκρίνεται στις σύγχρονες του τεχνικές ανάγκες. Είδαμε ότι τα παλαιά θεωρητικά δεν ομιλούν καθόλου για ορισμένες τεχνικές λεπτομέρειες. Η έλλειψη αυτή αναπληρώνεται από το Χρύσανθο, ο οποίος προστρέχει στην αρχαία ελληνική μουσική θεωρία. Από αυτήν και με τη βοήθεια του Βρυέννιου, τον οποίο επικαλείται στο έργο του¹⁴, παραλαμβάνει τον ακριβή προσδιορισμό των τόνων και τους διάφορους μουσικούς όρους των τετραχόρδων, πενταχόρδων κ.τ.λ. Αλλά η μαθηματική παράσταση των τονιαίων διαστημάτων οφείλεται στις δικές του παρατηρήσεις. Σε τελική ανάλυση ο Χρύσανθος επιδιώκει να συμβιβάσει τρεις μεγάλες φάσεις της μουσικής παραδόσεως, την αρχαία ελληνική, τη μεσαιωνική και τη σύγχρονή του. Ήταν λοιπόν επόμενο, όπως θα δούμε παρακάτω, όχι μόνο να διαπράξει ορισμένα λάθη, αλλά και να αφήσει πολλά κενά στο έργο του.

Είναι χαρακτηριστική η αναφορά του Χρύσανθου στις συμφωνίες, στα συστήματα και στα γένη. Για την πρώτη περίπτωση αναφέρει ότι από το αποτέλεσμα του συνδυασμού των φθόγγων «γνωρίζονται εις ημάς την σήμερον συμφωνίαί τέσσαρες: η διατριών βου-δι, η διατεσσάρων νη-γα, η διαπέντε νη-δι, και η διαπασών νη-νη»¹⁵. Για τα συστήματα ο Χρύσανθος επικαλείται τον Ευκλείδη¹⁶. Επισημαίνει, επίσης, εξ αρχής τη διαφορά των διαστημάτων, αναφέροντας ότι το οκτάχορδο που λέγεται και διαπασών περιέχει επτά διαστήματα «καθ' ημάς μεν όντα τόνοι· κατά δε τους αρχαίους Έλληνες τα μεν πέντε τόνοι τα δε δύο λείμματα»¹⁷. Η θεωρία λοιπόν της εκκλησιαστικής μουσικής, κατά το Χρύσανθο, προσαρμόζεται στη θεωρία των ελληνιστικών χρόνων. Η αρχαία ελληνική μουσική με τη διαίρεση της κλίμακας σε δώδεκα ημιτόνια είχε τρεις συμφωνίες: τη διαπασών, τη διαπέντε και τη διατεσσάρων. Η διατριών που

13. Ο Χρύσανθος (βλ.ό.π., σελ. 131) στο σημείο αυτό, όπως αναφέρει και ο ίδιος, ακολουθεί το Μανουήλ Χρυσάφη.

14. Βλ. Χρυσάνθου, ό.π., σελ. 132: «Ωνομάσθη δε ο ήχος Πλάγιος καθώς λέγει ο Βρυέννιος, διότι η Μέση αυτού παράκειται τη Υπάτη του κυρίου· καθώς γίνεται φανερόν από το προγραφέν διάγραμμα. Η μάλλον ωνομάσθη πλάγιος, διότι απ' αυτής της Μέσης, άρχεται να πλαγιάζει η μελωδία, και να οδεύη εις τον βαρύτερον τόπον της φωνής. Ώστε ίδιον των μεν κυρίων ήχων είναι το να κατέχωσι τον οξύν τόπον της φωνής· των δε Πλαγίων, τον βαρύν τόπον αυτής». Ο όρος «πλάγιος» κατά το Χρύσανθο είναι το «υπό» των αρχαίων. Πρβλ. Αθήναιου, *Δειπνοσοφισταί* ΙΔ', 625α. Ο Χρύσανθος (ό.π., σελ. 127 εξ.) αφιερώνει ειδικό τμήμα στην εργασία του που περιλαμβάνει τη θεωρία του Βρυέννιου για τους οκτώ ήχους.

15. Χρυσάνθου, ό.π., σελ. 23.

16. Ό.π., σελ. 25: «Σύστημα κατά τον Ευκλείδη είναι εκείνο, όπερ περιέχεται από διαστήματα περισσότερα από το εν. Είναι δε συστήματα τρία· Οκτάχορδον, Πεντάχορδον, και Τετράχορδον». Περί συστήματος βλ. και Αριστείδου Κοϊντιλιανού, *Περί μουσικής* Ι, 8, έκδ. R.P Winnington - Ingram, σελ. 13, 4.

17. Χρυσάνθου, ό.π., σελ. 25.

περιλαμβάνεται, όπως είδαμε παραπάνω στις συμφωνίες της εκκλησιαστικής μουσικής οφείλεται στο Δίδυμο τον Αλεξανδρέα. Ο Πτολεμαίος συμπληρώνει τη θεωρία αυτή και από την ορθή διατριών μείζονα συμφωνία και από τη διατριών ελάσσονα δημιουργεί τη σειρά των μειζόνων, των ελασσόνων και των ελαχίστων τόνων¹⁸. Σύμφωνα με τη διάταξη αυτή των τόνων δημιουργούνται τα δύο διαζευγμένα τετράχορδα και η διαπασών. Έτσι, στους φθόγγους της διαπασών με τους τρεις μείζονες, τους δύο ελάσσονες και δύο ελάχιστους στηρίζεται το σύστημα των οκτώ ήχων, κυρίων και πλαγίων. Οι ήχοι δημιουργούνται, αφού λαμβάνεται υπόψη η παλαιά θεωρία με τους σταθερούς και κινητούς φθόγγους¹⁹. Ακόμη, η χρήση της μελωδικής έλξεως, σε συνδυασμό με τις χρώες συνθέτουν τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της εκκλησιαστικής μελωδίας.

Η θεωρία του πενταχόρδου συστήματος ή τροχού και του τετραχόρδου ή της τριφωνίας, κατέχουν κεντρική θέση στη θεωρία του Χρύσανθου. Ομολογεί όμως ότι «ταύτα πάντα εξηκριβώθησαν από Ιωάννην τον Πλουσιαδηνόν»²⁰. Ο θεωρητικός αυτός, όπως είδαμε, με την ερμηνεία της παραλλαγής που ακολουθείται από ειδικά διαγράμματα, συμβάλλει αποφασιστικά στη διατύπωση της θεωρίας των ήχων.

Εκεί όμως που πρωτοτυπεί ο Χρύσανθος, αλλά και επικρίνεται περισσότερο, είναι η θεωρία για τα γένη της μουσικής. Όπως είναι γνωστό, η παλαιά θεωρία των βυζαντινών εγχειριδίων δεν αναφέρεται καθόλου σ' αυτά. Έτσι, ο Χρύσανθος χρησιμοποιεί επιδέξια την αρχαία ελληνική θεωρία. Ο ορισμός του «γένος εις την μουσικήν είναι ποιά διαίρεσις τετραχόρδου»²¹ προέρχεται απ' ευθείας από τους Έλληνες μουσικογράφους και μουσικοθεωρητικούς²². Τα γένη της εκκλησιαστικής μελωδίας, όπως και της αρχαίας ελληνικής, είναι τρία: το

18. Βλ. Κ. Ψάχου, *Το οκτάηχον σύστημα της βυζαντινής μουσικής, εκκλησιαστικής και δημόδου, και το της αρμονικής συνηχίσεως* (επιμέλεια εκδόσεως - εισαγωγή, Γ. Χατζηθεοδώρου), Νεάπολις - Κρήτης 1980, σελ. 49 εξ.

19. Βλ. Αριστείδου Κοϊντιλιανού, *Περί μουσικής* I, 6, έκδ. R.P. Winnington - Ingram, σελ. 9, 13: «Τούτων δὴ τῶν φθόγγων οἱ μὲν εἰσὶν ἐστώτες, οἱ δὲ φερόμενοι καὶ οἱ μὲν βαρύπυκνοι, οἱ δὲ μεσόπυκνοι, οἱ δὲ ὀξύπυκνοι, οἱ δὲ ἄπυκνοι». Ο Χρύσανθος, ό.π., σελ. 117, αναφέρει: «Εστώτες μὲν φθόγγοι εἰναι ἐκεῖνοι τῶν ὁποίων οἱ τόνοι δὲν μεταπίπτουσιν εἰς τὰς διαφορὰς τῶν γενῶν ἀλλὰ μένουσιν ἐπὶ μίας τάσεως. Κινούμενοι δὲ ἢ φερόμενοι φθόγγοι εἰναι ἐκεῖνοι, τῶν ὁποίων οἱ τόνοι μεταβάλλονται εἰς τὰς διαφορὰς τῶν γενῶν καὶ δὲν μένουσι ἐπὶ μίας τάσεως». Πρβλ. καὶ Αριστόξενου, *Αρμονικά στοιχεῖα* I, έκδ. M. Meibomius, *Antiquae musicae auctores septem graece et latine*, τομ. Α', Amstelodami 1652, σελ. 22: «ἐν τούτῳ γάρ δύο μὲν οἱ περιέχοντες φθόγγοι ἀκίνητοι εἰσὶν ἐν ταῖς τῶν γενῶν διαφοραῖς· δύο καὶ οἱ περιεχόμενοι κινούνται».

20. Χρυσάνθου, ό.π., σελ. 41.

21. Ό.π., σελ. 94.

22. Βλ. Αριστείδου Κοϊντιλιανού, *Περί μουσικής* I, 9, έκδ. R.P. Winnington - Ingram, σελ. 15, 21: «Γένος δὲ ἐστὶ ποιά τετραχόρδου διαίρεσις». Πρβλ. Κλεονείδου, *Εισαγωγή* I, έκδ. C. Janus, σελ. 180, I, Βακχείου, *Εισαγωγή*, 21, έκδ. C. Janus, σελ. 298, 3, καὶ Πτολεμαίου, *Αρμονικά* I, ιβ', έκδ. J. Wallis, σελ. 57 καὶ I. Düring, σελ. 28, 23-28. Η μουσική επιτροπή του 1883 (βλ. *Στοιχειώδης διδασκαλία*, σελ. 45) χρησιμοποιεῖ τον ἴδιο ορισμό.

διατονικό, το χρωματικό και το εναρμόνιο²³. Το διατονικό στο διαπασών σύστημα αποτελείται από επτά τόνους: τρεις μείζονες, δύο ελάσσονες και δύο ελάχιστους. Εδώ τα μουσικά διαστήματα καθορίστηκαν, όπως αναφέρθηκε, από τον ίδιο το Χρυσάνθο με μαθηματικούς λόγους²⁴. Το χρωματικό και το εναρμόνιο χρησιμοποιούν διαστήματα με χαρακτηριστική διαφορά ανάμεσά τους, όπως ημίτονα ή τεταρτημόρια σε ύφεση και δίεση κ.τ.λ. Στα τρία αυτά γένη διανέμονται οι οκτώ ήχοι.

Με όλα τα παραπάνω προσδιοριστικά στοιχεία ο Χρυσάνθος προχωρεί στην περιγραφή των συστατικών στοιχείων των ήχων. Έτσι το απήχημα, οι κλίμακες, ο καθορισμός των φθόγων πάνω στους οποίους αποκλειστικά κινείται η μελωδία (δεσπόζοντες φθόγοι), και οι ενδιάμεσες μαζί με τις τελικές καταλήξεις ορίζουν τη μελική φόρμα που χαρακτηρίζει ξεχωριστά καθέναν από τους ήχους²⁵. Ιδιαίτερα για τα απηχήματα τηρούνται οι κανόνες της παλαιάς γραφής που παρουσιάζονται όμως στο νέο αναλυτικό σύστημα της μεταρρυθμίσεως²⁶. Δεν παραλείπεται, επίσης, και το κεφάλαιο των μέσων ήχων, το οποίο έχει αφήσει έντονα τα ίχνη του και στη σύγχρονη λειτουργική πράξη²⁷. Τέλος, ορίζονται οι δύο μεγάλες κατηγορίες των μελών: τα στιχηρικά και τα ειρμολογικά. Στιχηρарικό είναι το μέλος του Αναστασιματαρίου και Δοξασταρίου, και ειρμολογικό του Ειρμολογίου²⁸.

Πάνω στη βάση αυτή κινείται και το έργο της Μουσικής Επιτροπής του 1881, η οποία ουσιαστικά βελτιώνει ορισμένα σημεία του θεωρητικού έργου του Χρυσάνθου²⁹. Ανάμεσα σ' αυτά είναι ο ακριβής προσδιορισμός κάθε γένους και η διατύπωση των κανόνων που διέπουν κάθε ήχο³⁰. Ακόμη, η υμνογραφία διαιρείται σε πεζή ή άρρυθμη και σε έρρυθμη. Η πρώτη κατηγορία που περιλαμβάνει το Ψαλτήριο, τα στιχηρά και απόστιχα της Οκτώηχου, τα ιδιόμελα και

23. Πρβλ. Αριστείδου Κοϊντιλιανού, ό.π., «γένη δέ μελωδίας ὅ· ἁρμονία χρῶμα διάτονον, ἐκ τῆς τῶν διαστημάτων ἐγγύτητος ἢ μακρότητος λαμβάνοντα τὰς διαφοράς».

24. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. 97, § 226.

25. Είναι εκείνο που διατυπώνει ο Ιερομόναχος Γαβριήλ για τον κάθε ήχο που έχει «τήν γνωριστικήν αὐτοῦ ἰδέαν».

26. Ο Χρυσάνθος αναλύει τα παλαιά απηχήματα και επιμένει στη χρησιμοποίησή τους. Βλ. σχετικά, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. 135 εξ.

27. Βλ. Κ. Ψάχου, *Το οκτάηχον σύστημα*, σελ. 186 και 188, όπου αναλύονται τα τροπάρια «Ἡ Παρθένος σήμερον» και «Ἐπεφάνης σήμερον» που οι μελικές τους φράσεις χρησιμοποιούν τους μέσους και παραμέσους ήχους. Βλ. επίσης το, σε ήχο β' διατονικό, δεύτερο στίχο του κρατήματος του Μπερεκέτη και τα άλλα «επεισакта», όπως ονομάστηκαν μέλη. Το θέμα των μέσων ήχων δε ρυθμίστηκε ειδικά από το Χρυσάνθο (Βλ. *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. 135).

28. Χρυσάνθου, *Εισαγωγή*, σελ. 26.

29. Βλ. Μουσικής Επιτροπής, *Στοιχειώδης διδασκαλία*, σελ. 9: «Το έργον των τριών διδασκάλων υπήρξεν αληθώς μέγα· ἀλλ' ὅσον μέγα και αν υπήρξεν ουδόλως εθεράπευσε την ουσιωδεστέραν των ελλείψεων, εξ ης έπασχε και πάσχει η ανατολική μουσική εν γένει και ιδίως η ημετέρα εκκλησιαστική».

30. Ό.π., σελ. 25.

αυτόμελα, τα δοξαστικά, τη δοξολογία, τα χερουβικά και κοινωνικά είναι το στιχηραρικό είδος. Οι μελωδίες αυτές υποδιαιρούνται σε σύντομες, αργές και παπαδικές. Η δεύτερη κατηγορία με τους ειρμούς, τις καταβασίες, τους κανόνες, τους μακαρισμούς, τα προσόμοια, τα κοντάκια, τα εξαποστειλάρια είναι το ειρμολογικό. Και αυτό υποδιαιρείται σε τρεις κατηγορίες: αργό, σύντομο και καλοφωνικό³¹. Όλες οι παραπάνω κατηγορίες των μελών βρίσκονται σε κάθε ήχο. Κάθε γένος όμως περιλαμβάνει ορισμένους ήχους. Έτσι, ο πρώτος ο τέταρτος και οι πλάγιοί τους ανήκουν στο διατονικό γένος· ο δεύτερος και ο πλάγιος δεύτερος στο χρωματικό, ενώ ο τρίτος και ο βαρύς στο εναρμόνιο³². Με τις προϋποθέσεις αυτές και με τα νέα σύμβολα της αναλυτικής μουσικής γραφής πραγματοποιείται η κωδικοποίηση των λειτουργικών μελωδιών.

6.2. Το νέο αναλυτικό σύστημα γραφής

Η σημειογραφία της νέας μεθόδου έχει συγκεκριμένες αξίες φθογοσήμων, καθώς και ορισμένα άλλα βοηθητικά σημάδια. Με μια εξασφαλισμένη λοιπόν ευελιξία κατορθώνει να καταγράφει κάθε μελωδική και ρυθμική λεπτομέρεια. Η παλαιά γραφή έχει εκτοπιστεί εντελώς. Στο σημείο όμως αυτό, πρέπει να τονιστεί η ιδιαιτερότητα της νέας παρασημαντικής, που αποκλειστικός σκοπός της είναι να συμπεριλάβει στο σύστημά της τις παλαιές εκκλησιαστικές συνθέσεις των οκτώ ήχων. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ενώ για ένα χρονικό διάστημα ο ένας χορός του πατριαρχιακού Ναού έψαλλε με τη νέα μέθοδο και ο άλλος με τη παλαιά, οι μελωδίες ουσιαστικά δεν άλλαξαν¹.

Σύμφωνα με όσα λέχθηκαν είναι αυτονόητο πως το σύστημα της οκταηχίας μπορεί τώρα να μελετηθεί με παρισσότερη ακρίβεια. Ακόμη, είναι φανερό πως οι δημιουργοί του νέου συστήματος δεν παρουσιάζονται ως νεωτεριστές, πράγμα που σημαίνει ότι δε μας έδωσαν αποκλειστικά νέες λειτουργικές συνθέσεις. Αυτό αποδεικνύεται τουλάχιστον από τους τίτλους των νέων μουσικών συλλογών, που συνήθως το περιεχόμενό τους είναι το ίδιο με εκείνο των παλαιών, αλλά

31. Ό.π., σελ. 45 και Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. 178 εξ.

32. Βλ. Χρυσάνθου, ό.π., σελ. 142 εξ., όπου καθορίζεται το γένος κάθε ήχου. Βλ. επίσης Χρυσάνθου, *Εισαγωγή*, σελ. 26 εξ. και Μουσικής Επιτροπής, *Στοιχειώδης διδασκαλία*, σελ. 49 εξ.

1. Με την παλαιά μέθοδο επέμενε ο Κωνσταντίνος ο Πρωτοψάλτης. Όπως αναφέρει ο Ε. Βαμβουδάκης, *Συμβολή* σελ. μγ', ενώ είχε επικρατήσει το νέο σύστημα, εξακολουθούσαν στη Μ. Εκκλησία να ψάλλουν με το παλαιό για αρκετά χρόνια. Για το ίδιο θέμα βλ. όσα αναφέρει σε ανακοίνωσή του στην Ακαδημία Αθηνών ο Κ. Παπαδημητρίου, «Τα προβλήματα της βυζαντινής μουσικής και οι σύγχρονοι έρευναι», *ΠΑΑ* 6 (1931), σελ. 57. Πρβλ. και Γρ. Στάθη, «Η βυζαντινή μουσική...», σελ. 423.

«εξηγημένο»² ή «κατά παραλληλισμόν εκ της αρχαίας προς την νέαν μέθοδον»³ ή «μεταφρασθέν κατά την νέαν μέθοδον»⁴. Όλα αυτά σημαίνουν ότι οι μεταρρυθμιστές είτε μεταγράφουν ακριβώς από την παλαιά γραφή τις μελωδίες είτε τις καταγράφουν από την ακουστική παράδοση. Και στην μια και στην άλλη περίπτωση φαίνεται η αξία της μεταρρυθμιστικής προσπάθειας, που πρωταρχικός σκοπός της είναι να μας συνδέσει με την παράδοση της λειτουργικής μουσικής. Δεν είμαστε σε θέση βέβαια να καθορίσουμε με ακρίβεια την ποσοστιαία αναλογία στη μελωδία της παλαιάς και της νέας γραφής. Ένα όμως είναι βέβαιο, ότι το έργο των τριών διδασκάλων σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως προσωπικό ή νόθο. Και αυτό γιατί ο μεγάλος όγκος του έργου που κωδικοποιείται είναι εντελώς αδύνατο να αποτέλεσε έστω και συνθετικό έργο μιας ζωής. Εδώ φυσικά φαίνεται η αντίφαση των επικριτών της μεταρρυθμίσεως⁵. Γιατί, ενώ από τη μια οι τρεις διδάσκαλοι επικρίνονται ως ημιμαθείς ή ως επιτήδειοι ερασιτέχνες μουσικών γνώσεων, από την άλλη το τεράστιο και αποδεδειγμένης αξίας μεταγραφικό τους έργο δε δικαιολογεί αυτή την υποτιθέμενη ημιμάθεια. Σε τελική ανάλυση ένα είναι σίγουρο, ότι το νέο σύστημα, άσχετα από τις ατέλειές του, έγινε ο ασφαλής δρόμος για να συνεχίσει την πορεία της η μουσική παράδοση της Ορθοδοξίας. Αυτό άλλωστε αποδεικνύεται με την επιβίωση του παλαιού συστήματος των οκτώ ήχων.

Έτσι, οι νέες μουσικές συλλογές μιμούνται ακόμη και τη δομή των παλαιών. Υφίστανται, δηλαδή, πάλι το Ειρμολόγιο, το Δοξαστάριο, το Αναστασιματάριο, αλλά ακόμη και το Στιχηράριο, όχι βέβαια ως αυτοτελές βιβλίο, αλλά εντεταγμένο μέσα στις άλλες συλλογές. Δημιουργούνται επίσης νέες συλλογές και ανθολογίες, με βάση όμως το περιεχόμενο και την ύλη των προγενεστέρων.

2. Βλ. τους υπότιτλους των παρακάτω έργων: *Ειρμολόγιον των καταβασιών* Πέτρου του Πελοποννησίου μετά συντόμου Ειρμολογίου Πέτρου Πρωτοψάλτου του Βυζαντίου, εξηγημένα κατά την νέαν της μουσικής μέθοδον... παρά του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Κωνσταντινούπολις 1825· *Ταμείον Ανθολογίας*, περιέχον άπασαν την εκκλησιαστικήν ενιαύσιον ακολουθίαν... εξηγηθείσαν εις την νέαν της μουσικής μέθοδον... παρά του εφευρέτου της ρηθείσης μεθόδου διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, τομ. I-II, Κωνσταντινούπολις 1824· *Δοξαστικά*, Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, εξηγήθησαν δε κατά την νέαν μέθοδον παρά Γρηγορίου Λαμπαδαρίου, τομ. I, Εν Παρισίοις 1821.

3. Βλ. τον υπότιτλο του έργου, *Δοξαστάριον*, Πέτρου του Πελοποννησίου... κατά παραλληλισμόν εκ της αρχαίας προς την νέαν μέθοδον, έκδ. Π.Γ. Κηλτζανίδου Προυσαέως, τομ. I-II, Κωνσταντινούπολις 1882-86.

4. Βλ. τον υπότιτλο των έργων: *Νέον Αναστασιματάριον*, μεταφρασθέν κατά την νεοφανή μέθοδον της μουσικής υπό των εν Κωνσταντινουπόλει μουσικολογιωτάτων διδασκάλων και εφευρετών του νέου μουσικού συστήματος... εκδοθέν σπουδή μὲν επιπόνῳ του Μουσικολογιωτάτου κυρίου Πέτρου του Εφεσίου, Βουκουρέστι 1820· *Σύντομον Δοξαστάριον*, Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, μεταφρασθέν κατά την νέαν μέθοδον της μουσικής των μουσικολογιωτάτων διδασκάλων του νέου συστήματος, Βουκουρέστι 1820.

5. Βλ. όσα αναφέρει εναντίον των τριών διδασκάλων και του έργου των ο Ε. Βαμβουδάκης, *Συμβολή*, σελ. μα'.

Χωρίς αμφιβολία, λοιπόν, το σημείο στο οποίο αναγνωρίζεται πλήρης αντιστοιχία της παλαιάς με τη νέα γραφή είναι η οκταηχία, που αποτέλεσε την ασφαλιστική δικλείδα της μεταρρυθμίσεως. Η νέα αναλυτική σημειογραφία, με τα πολλά πλεονεκτήματά της, μας δίνει μια πλήρη εικόνα του συστήματος των οκτώ ήχων. Τόμοι ολόκληροι μουσικών συλλογών εκδόθηκαν σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Σ' αυτό συνέβαλε και η τυπογραφία⁶. Έτσι έχουμε στη διάθεσή μας την ίδια ταξινόμηση του παλαιού μελωδικού υλικού μέσα στα πλαίσια του ίδιου συστήματος της οκτάηχης λειτουργικής υμνογραφίας. Από τις νέες μουσικές συλλογές ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν το Δοξαστάριο, το Ειρμολόγιο, το Αναστασιματάριο, η Ανθολογία⁷ και η Πανδέκτη.

Το Δοξαστάριο περιέχει κυρίως συνθέσεις, του παλαιού Στιχηραρίου και συγκεκριμένα του κινητού και ακίνητου εορτολογικού κύκλου χωρίς αναστάσιμες της Οκτωήχου⁸. Διακρίνεται σε δύο τύπους, στον σύντομο ή νέο του Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και στον αργό ή παλαιό του Ιακώβου Πρωτοψάλτου. Το πρώτο τυπώνεται από τον Πέτρο τον Εφέσιο το 1820⁹, ενώ μια άλλη έκδοση του Α. Θάμυρη το 1821 το καθιερώνει τελικά¹⁰. Διατηρούνται όμως στην πράξη και μέλη του παλαιού Δοξασταρίου που εκδίδεται από το Θ. Φωκαέα το 1836¹¹. Το Δοξαστάριο αργότερα διευρύνεται με τη συμπερίληψη και άλλων μελωδιών¹².

Το Ειρμολόγιο εκδίδεται στην Κωνσταντινούπολη το 1825 από το διδάσκαλο Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα. Διακρίνεται και αυτό σε δύο τύπους, στον αργό του Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και στο σύντομο του Πέτρου του Βυζαντίου¹³. Το πρώτο περιλαμβάνει τις καταβασίες όλου του χρόνου «μετά προσθήκης ικανών καταβασιών και άλλων αναγκαίων μαθημάτων Πέτρου του Βυζαντίου, Γρηγορίου του Πρωτοψάλτου και Χουρμουζίου του Χαρτοφύλακος»¹⁴. Από το νέο Ειρμολόγιο λείπουν επίσης οι κύριες μελωδίες του Αναστασιματαρίου, καθώς και το Καλοφωνάριο¹⁵.

6. Ο Πέτρος ο Εφέσιος είναι ο πρώτος που χρησιμοποιεί τα τυπογραφικά μουσικά στοιχεία και εκδίδει το «Νέον Αναστασιματάριον», Βουκουρέστι 1820. Βλ. Γ. Λαδά, *Τά πρώτα τυπωμένα βιβλία βυζαντινής μουσικής*, Αθήνα 1978.

7. Υπάρχει και ο τίτλος «Ταμείον Ανθολογίας».

8. Για το Δοξαστάριο βλ. όσα αναφέρονται στην έκδοση Κ. Φιλοξένους, *Λεξικόν*, σελ. 62.

9. Πρόκειται για το σύντομο Δοξαστάριο που αναφέρθηκε παραπάνω.

10. Το έργο με τον τίτλο, *Δοξαστικά*, αναφέρθηκε παραπάνω.

11. Βλ. Ιακώβου Πρωτοψάλτου, *Δοξαστάριον*, εξηγηθέν δε απαράλλακτως εις την νέαν της μουσικής μέθοδον παρά Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, νυν πρώτον εκδοθέν εις τύπον παρά Θεοδώρου Π.Π. Παράσχου Φωκαέως, τόμ. Ι, εκ της εν Γαλατά Τυπογραφίας Ισάκ δε Κάστρου 1836.

12. Βλ. Το Δοξαστάριο του Πέτρου στην έκδοση του Π.Γ. Κηλιτζανίδου που αναφέρθηκε.

13. Είναι η έκδοση του 1825 που αναφέρθηκε παραπάνω.

14. Βλ. τον υπότιτλο του έργου.

15. Περιλαμβάνονται μόνο τα απολυτίκια, ορισμένα καθίσματα, τα αντίφωνα του δ' ήχου και τα εξαποστειλάρια. Το καλοφωνικό ειρμολόγιο διασπείρεται στις ανθολογίες.

Το Αναστασιματάριο είναι η τρίτη, σημαντική και αυτή, συλλογή της εκκλησιαστικής μουσικής. Το βιβλίο αυτό, αρκετά παλαιό, δημιουργείται με τη συνένωση του αναστασίμου υλικού των δύο παλαιότερων συλλογών, του Στιχηραρίου και του Ειρμολογίου. Διακρίνεται σε αργό στιχηρικό, σε σύντομο στιχηρικό και σε ειρμολογικό¹⁶. Ως συνθέτες των πρώτων Αναστασιματαρίων αναφέρονται ο Ιωάννης Δαμασκηνός, ο Ιωάννης ο Γλυκός και οι δύο Χρυσάφαι (παλαιός και νέος). Το ιη' αιώνα, ο Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος γράφει το αργό και σύντομο Αναστασιματάριο, το οποίο καθιερώνεται όπως και οι δύο προηγούμενες συλλογές. Η πρώτη του τυπωμένη έκδοση γίνεται το 1820 στο Βουκουρέστι από τον Πέτρο τον Εφέσιο¹⁷. Ακολουθούν και άλλες εκδόσεις του έργου αυτού, όπως του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος το 1840, του Ιωάννου Πρωτοψάλτου το 1866 κ.ά. Το αργό στιχηρικό ή αρχαίο μεταγράφεται από το Χουρμούζιο και εκδίδεται το 1868¹⁸.

Η Ανθολογία και η Πανδέκτη περιέχουν διάφορες συνθέσεις του εσπερινού, του όρθρου και της λειτουργίας, του αργού Στιχηραρίου, των παπαδικών μελών, του καλοφωνικού Ειρμολογίου κ.τ.λ. Από τις πιο σπουδαίες εκδόσεις είναι του Χουρμουζίου του Χαρτοφύλακος και του Γρηγορίου του Πρωτοψάλτου, που έγιναν στην Κωνσταντινούπολη το 1824 και 1834-37 αντίστοιχα¹⁹.

Με τις παραπάνω εκδόσεις, αλλά και με ένα τεράστιο σε όγκο εξηγητικό έργο, το οκτάηχο σύστημα ουσιαστικά μεταφέρεται στην αναλυτική μέθοδο. Από τους παλαιότερους μελωργούς, που τα έργα του εξηγούνται στη νέα γραφή, είναι: ο Ιάκωβος ο Πρωτοψάλτης, ο Πέτρος ο Μπερεκέτης, ο Μπαλάσιος ο Ιερεύς, ο Γερμανός ο Νέων Πατρών κ.ά.²⁰. Έτσι, το έργο των τριών διδασκάλων μπορούμε να πούμε ότι παρουσιάζεται περισσότερο ως διαρρύθμιση παρά ως μεταρρύθμιση. Αυτό φαίνεται, λ.χ., αν παρατηρήσουμε ορισμένες τεχνικές λεπτομέρειες της νέας μεθόδου, που από πλευράς ήχων αντιγράφει την παλαιά.

Συγκεκριμένα το θέμα των μαρτυριών, των απηχημάτων και των φθορών στη νέα γραφή μας δίνει ακριβή στοιχεία για το οκτάηχο σύστημα. Οι μαρτυρίες, όπως λέχθηκε, δηλώνουν τους φθόγγους από τους οποίους ξεκινά κάθε μια από τις χαρακτηριστικές μελωδίες των οκτώ ήχων²¹. Η θέση των αρκτικών φθόγγων

16. Βλ. Κ. Φιλοξένους, *Λεξικόν*, σελ. 16.

17. Το έργο αναφέρθηκε παραπάνω.

18. Βλ. την έκδοση των Μουσικοδιδασκάλων της Πατριαρχικής Σχολής της εκκλησιαστικής μουσικής, *Μουσική Βιβλιοθήκη*, τόμ. Ι-ΙΙ, Εν τη πατριαρχική τυπογραφία (Κωνσταντινούπολις) 1868-69.

19. Τα έργα του Χουρμουζίου αναφέρθηκαν παραπάνω. Του Γρηγορίου με τον ίδιο τίτλο, «Ταμείον Ανθολογίας», εκδότης είναι ο Θεόδωρος Π.Π. Φωκαέας.

20. Βλ. τον πρόλογο της «*Μουσικής Βιβλιοθήκης*» Ι, 1868, σελ. ε', όπου αναφέρεται ότι μόνο οι εξηγήσεις του Χουρμουζίου «εν χειρογράφοις αποτελούσιν ογκώδεις τόμους κεμένους εν τη βιβλιοθήκη του εν Φαναρίω Αγιοταφικού μετοχίου». Λεπτομέρειες για το τεράστιο εξηγητικό έργο του Χουρμουζίου, βλ. Γ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σελ. 331.

21. Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. 16 και 45.

κάθε ήχου σχετίζεται με το πεντάχορδο σύστημα του τροχού της παλαιάς γραφής και με την εκφώνηση των πολυσύλλαβων απηχημάτων ανανές, νεανές κ.τ.λ.²². Ο Χρυσάνθος βέβαια εισηγείται τα μονοσύλλαβα απηχήματα των ήχων, επιμένει όμως και στα πολυσύλλαβα, γιατί, όπως ισχυρίζεται, με αυτά διδάσκεται καλύτερα η παραλλαγή²³. Άλλωστε, για το σκοπό αυτό σχεδιάζεται στα χειρόγραφα το σχήμα του τροχού. Με αυτό οι αρχάριοι μάθαιναν την ανάβαση και την κατάβαση των φθόγγων. Οι μελοποιοί, επίσης, με το ίδιο σχήμα καθόριζαν τις μελωδίες τους «και απ' αυτού διωρίσθησαν και οι οκτώ ήχοι της Εκκλησίας»²⁴. Τον ίδιο σύνδεσμο με την παλαιά θεωρία διατηρούν και οι φθορές. Ο Χρυσάνθος εκφράζεται όπως και οι συγγραφείς των παλαιών θεωρητικών²⁵. Υπάρχει, δηλαδή, και στις δύο περιπτώσεις η «δέσις και η λύσις» της φθοράς, που δημιουργεί την εναλλαγή και την ποικιλία των μελωδιών²⁶. Στη θεωρία όμως της μεταρρυθμίσεως, όταν γίνεται χρήση των φθορών, προϋποτίθεται η κλίμακα, το γένος και το σύστημα. Έχουμε, δηλαδή, συγκεκριμένη ενέργεια των φθορών²⁷. Για τη Μουσική Επιτροπή του 1881 οι φθορές δείχνουν τη μεταβολή της τονικής βάσεως που λέγεται παραχορδή ή τη μετάβαση από τον έναν ήχο στον άλλο²⁸. Η σημειογραφική παράσταση των μαρτυριών, των φθορών και των φθόγγων της νέας γραφής είναι η ακόλουθη:

Ήχος μαρτυρία φθόγγου μαρτυρίες ήχων φθορές ίσα ή βάσεις

α'	κ q	ⲁ q	ϣ ς	κε
β'	ⲁ u	ⲁ u	ϣ ς	δι
γ'	ⲁ p	ⲁ p	ϣ ς	γα
δ'	ⲁ n	ⲁ n	ϣ ς	βου
ⲁ α'	π q	ⲁ q	ϣ ς	πα
ⲁ β'	π u	ⲁ u	ϣ ς	πα
βαρυς	ⲁ z	ⲁ z	ϣ ς	ζω
ⲁ δ'	ν δ	ⲁ δ	ϣ ς	νη

22. Ό.π., σελ. 28 εξ.

23. Ό.π., σελ. 31, υποσ. α.

24. Ό.π., σελ. 29, υποσ. α.

25. Ό.π., σελ. 169 και 171.

26. Ο Μανουήλ Χρυσάφης (βλ. κεφ. 4.2.4.) αναφέρεται εκτενώς στη λύση και δέση της φθοράς. Ο Χρυσάνθος, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. 171, σημειώνει: «Εν συντόμῳ γίνωσκε, ὅτι κάθε φθορά ἔχει δέσιν καὶ λύσιν».

27. Βλ. Χρυσάνθου, *Εισαγωγή*, σελ. 48.

28. Βλ. Μουσικής Επιτροπής, *Στοιχειώδης διδασκαλία*, σελ. 62.

Ο παραπάνω πίνακας δείχνει ότι η ταξινόμηση των οκτώ ήχων στην νέα μέθοδο ακολουθεί το πεντάχορδο σύστημα και όχι τη διαπασών²⁹. Αυτό φαίνεται καλύτερα, εάν παρατηρηθεί ότι οι επτά φθόγγοι του διαπασών δεν μπορούν να δώσουν ίσα (βάσεις) για τους οκτώ ήχους. Έτσι ο φθόγγος *πα* ανήκει και στον πλ. α' και στον πλ. β' ήχο. Στη λεπτομέρεια αυτή επιμένει ο Χρυσάνθος, παραθέτοντας και ειδικό διάγραμμα³⁰. Αλλά η τονική τοποθέτηση των ήχων κατά το νέο σύστημα δημιουργεί ορισμένες αμφιβολίες στους θεωρητικούς, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

6.3. Προβλήματα

Έχει αναφερθεί ότι οι τρεις διδάσκαλοι διαπράττουν ορισμένα σφάλματα, που οφείλονται στο ογκώδες πράγματι μεταρρυθμιστικό τους έργο. Ωστόσο, πέρα από τις τεχνικές και θεωρητικές παραλείψεις, οι μεταρρυθμιστές βαρύνονται ακόμη και για καθαρά διαδικασιακές ενέργειες. Ίσως έπρεπε μαζί τους να συμπράξουν και άλλοι παράγοντες της μουσικής, για να δοθεί περισσότερο κύρος στο σοβαρό αυτό αναθεωρητικό έργο¹.

Ειδικότερα, τα στοιχεία που συνθέτουν τις αιτιάσεις των πολεμίων αλλά και των καλοπροαίρετων καμιά φορά σχολιαστών της μεταρρυθμίσεως, σχετικά με τους οκτώ ήχους, συνοψίζονται στα ακόλουθα θέματα: α) στα τρία γένη της μουσικής, διατονικό, χρωματικό, εναρμόνιο, τα οποία δεν αναφέρει η θεωρία των μεσαιωνικών εγχειριδίων· β) στην τονική ή βάση των ήχων· γ) στα νέα μέλη και τις νέες συνθέσεις με τις διάφορες μείξεις των ήχων και την κατά κόρο χρησιμοποίηση των φθορών· δ) στις παραλλαγές των μελών που καλύπτονται με τους χαρακτηρισμούς: σύντμηση, καλλωπισμός, διασκευή κ.ά².

29. Βλ. Κ. Ψάχου, *Το οκτάηχον σύστημα*, σελ. 59· «Αι διαιρέσεις αύται των ήχων εγίνοντο επί τη βάσει της περί του Τροχού θεωρίας των Βυζαντινών, την οποίαν καθώρισαν ο Δαμασκηνός και ο Κουκουζέλης και την οποίαν πρώτος ανέπτυξε και καθώρισε λεπτομερώς ο ιερεύς Ιωάννης ο Πλουσιαδινός δια του μεγάλου Τροχού του...».

30. Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. 168.

1. Ο Ε. Βαμβουδάκης, *Συμβολή*, σελ. μβ'-μγ', πολύ σωστά αναφέρει ότι αξιόλογοι μουσικοί της εποχής αγνοήθηκαν, όπως ο Β. Στεφανίδης, ο Απόστολος Κώνστας Χίος, ο Αντώνιος Λαμπαδάριος και ο Κωνσταντίνος ο Βυζάντιος. Σχετικά με το θέμα αυτό βλ. Μαξίμου Μητροπολίτου Λαοδικείας, *Η εκκλησιαστική μουσική*, σελ. 25, όσα αναφέρονται εκ μέρους του Δ. Πασπαλλή: «Ήθελεν όντως υπάρξει πιθανότης επιτυχίας, αν είχαν οι καλοί ούτοι άνδρες ικανά υλικά μέσα, ικανόν υλικόν καιρόν, προ πάντων δε την σύμπραξιν ειδικών επιστημόνων διδασκάλων».

2. Τα σφάλματα των μεταρρυθμιστών δημιούργησαν πολλές αντιθέσεις στους μουσικούς κύκλους. Βλ. λ.χ. Σταυράκη Αναγνώστου, *Η λεσβιάς ωδή*, Σμύρνη 1850, σελ. 61, όπου αναφέρεται ότι ο Χ. Καλλίνικος έγραψε μελέτη με τίτλο, «Ανατροπή της εν Κωνσταντινουπόλει επινοηθείσης κατά το 1814-15 μουσικής μεθόδου υπό των τριών Μουσικοδιδασκάλων κυρίων Χρυσάνθου, Χουρμουζίου και Γρηγορίου». Το έργο του Καλλίνικου, κατά το Σταυράκη, δεν εκδόθηκε.

I. Είναι γνωστό ότι τα παλαιά θεωρητικά όχι μόνο δεν αναφέρονται στα τρία γένη, αλλά και δεν ομιλούν καθόλου για τετράχορδα ή κλίμακες³. Ακόμη δε δίνουν συγκεκριμένες εξηγήσεις για τις διαφορές των μουσικών διαστημάτων. Κάτω από τις συνθήκες αυτές, η ξένη μουσικολογική έρευνα διατυπώνει επίσημα τις απόψεις της, που στηρίζονται σε ορισμένες εύλογες αρχικά παρατηρήσεις. Έτσι, για τους H. J. W. Tillyard και O. Strung, που εκπροσωπούν την επιστημονική γραμμή των MMB, η βυζαντινή μουσική είναι διατονική⁴. Εκπλήττεται όμως κανείς, όταν ακούει ελληνική εκκλησιαστική μουσική που είναι γεμάτη από χρωματικά κομμάτια. Αντίθετα, συνεχίζει ο ίδιος ερευνητής, στη μεσο-βυζαντινή μουσική ποτέ δε βρίσκουμε ολόκληρο ύμνο σε χρωματικό γένος, παρά μόνο ορισμένα τμήματα διάσπαρτα σε μία σύνθεση⁵. Πέρα από αυτό, η χρωματική φθορά στη σημειογραφία πρέπει να οφείλεται σε μεταγενέστερο χέρι και μπορεί να θεωρηθεί ως εξέλιξη που συμβαίνει το ιε' αιώνα. Καταλείγοντας ο H.J.W. Tillyard συμφωνεί με τα συμπεράσματα του E. Wellesz, που αναφέρονται στην ιστορική πορεία του ελληνικού λειτουργικού μέλους⁶. Έτσι, η μεταγενέστερη βυζαντινή σημειογραφία, όταν χρησιμοποιεί χρωματικές φθορές, καταγράφει κάποια άγραφη παράδοση που ήταν κάτω από την ανατολική επίδραση⁷. Τις θέσεις αυτές υιοθετούν ακόμη και Έλληνες μελετητές, που εργάζονται κάτω από την εποπτεία των MMB. Από αυτούς, ο M. Δραγούμης αναφέρει ότι οι βυζαντινοί ήχοι είναι διατονικοί, παρά το γεγονός ότι μερικές μελωδίες χρησιμοποιούν τα χρωματικά γένη, ενώ οι νεο-βυζαντινοί δεν είναι όλοι διατονικοί, και αυτοί που είναι συχνά διαφοροποιούνται από τους βυζαντινούς⁸. Ο ίδιος μουσικολόγος προχωρεί σε μια σύντομη θεώρηση ορισμένων τονικών χαρακτηριστικών των βυζαντινών ήχων, που επιβιώνουν στη νεο-βυζαντινή πράξη. Πάνω σ' αυτό

3. Βλ. E. Wellesz, *A History*, Oxford 1961², σελ. 310: «Manuel Ghrysaphes and all the other theorists do not speak of tetrachords or scales, which are changed in order to get from one mode to another».

4. H.J.W. Tillyard, «Handbook...», σελ. 35. Βλ. του ίδιου, «The Modes in Byzantine Music», *ABSA* XXII (1916-18), σελ. 149, όπου για να υποστηριχθεί η άποψη ότι η βυζαντινή κλίμακα είναι διατονική χρησιμοποιείται η θεωρία του Βρυέννιου, στον οποίο αναφέρεται και ο Χρύσανθος. Βλ. και O. Strung, «The Tonal System...», σελ. 201, όπου συμπραίνεται ότι «The tonal system of the medieval Byzantine chant is a wholly diatonic one...».

5. H.J.W. Tillyard, «Handbook...», ό.π. Βλ. του ίδιου «The Byzantine Modes in the Twelfth Century», *ABSA* XLVIII (1953), σελ. 185.

6. Βλ. E. Wellesz, *A History*, Oxford 1961², σελ. 29.

7. H.J.W. Tillyard, «Handbook...», σελ. 36. Βλ. επίσης του ίδιου «The Modes...», σελ. 140. Εδώ ο Tillyard, ενώ θεωρεί πως η αυξανόμενη δημοτικότητα του χρωματικού γένους οφείλεται στην ανατολική επίδραση, συμπληρώνει ότι με το χρωματικό γένος έχουμε μια ανάπτυξη της αρχαίας ελληνικής θεωρίας.

8. M. Dragoumis, «The Survival of Byzantine Chant in the Monophonic Music of the Modern Greek Church», *SEC* I (1966), σελ. 9 εξ. Πρβλ. Ch. Thodberg, «Chromatic Alterations in the Sticherarium», *Actes du XIIe Congrès international d' études byzantines*, Ochride 1961, II (Beograd 1964), σελ. 607-612.

συμπερασματικά συμφωνεί με τον E. Wellesz, που παρουσιάζει τους Έλληνες συνθέτες της εκκλησιαστικής μουσικής να δημιουργούν λιγότερες πρωτότυπες μελωδίες, επειδή ουσιαστικά στηρίζονται περισσότερο σε παλαιούς και καλά γνωστούς μελωδικούς τύπους⁹.

Το ζήτημα όμως για μια ευρύτερη χρήση και σχέση του χρωματικού γένους με το σύστημα των οκτώ ήχων στην παλαιά μέθοδο φαίνεται πως απασχολεί ακόμη την έρευνα. Έτσι, παρότι οι ερευνητές της Κοπεγχάγης έχουν εκφραστεί οριστικά, τελευταία γίνονται προσπάθειες να υπάρξει κάποια καλύτερη προσέγγιση του θέματος. Ο Γ. Αμαργιανάκης τονίζει ιδιαίτερα το γεγονός ότι, ενώ στους άλλους ήχους το κύριο μαρτυρικό τους σημάδι χρησιμοποιείται χωρίς εξαίρεση στις αρχές των τετραχόρδων, δηλαδή στην πρώτη και πέμπτη βαθμίδα, στους χρωματικούς, ήχους β' και πλ.β' συναντιέται και στην τρίτη βαθμίδα. Έτσι διαπιστώνεται ότι το διάστημα μεταξύ τρίτης και τέταρτης βαθμίδας είναι ημιτόνιο (πράγμα που ενισχύεται από την κατά κανόνα χρήση της φθοράς νενανώ στην τέταρτη βαθμίδα) και ότι με τις συνθήκες αυτές σχηματίζεται η χρωματική κλίμακα¹⁰. Βέβαια, παράλληλες απόψεις έχουν διατυπωθεί και από προγενέστερους Έλληνες μελετητές, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Χωρίς αμφιβολία, λοιπόν, ανοίγουν καινούργιες προοπτικές στην έρευνα, οι οποίες αφορούν τόσο τη θεωρία όσο και την πράξη της βυζαντινής, μεταβυζαντινής και σύγχρονης εκκλησιαστικής μελωδίας, που, όπως φαίνεται, και στις τρεις αυτές περιόδους, ακολουθεί τις ίδιες τεχνικές αρχές μέσα στα πλαίσια της οκταηχίας και της διαστηματικής ποικιλίας των τριών γενών.

Ο Σίμων Καράς διατυπώνει λεπτομερειακά τις απόψεις του για τα γένη της εκκλησιαστικής μελωδίας¹¹. Η εργασία του βέβαια δε λύνει το θέμα, αλλά προσφέρει πολλές ενδείξεις για μια ενιαία πορεία της ψαλτικής παραδόσεως. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι οι πρακτικοί μουσικοί του Βυζαντίου, όπως και οι λόγιοι θεωρητικοί Βρυνένιος και Παχυμέρης, θεωρούν ως επινοητή του μουσικού γραφικού συστήματός τους τον επιφανή θεωρητικό της αρχαιότητας Κλαύδιο Πτολεμαίο, τον οποίο ακολουθούν στις διαστηματικές ποικιλίες¹². Ειδικότερα, ο Σ. Καράς επισημαίνει ότι η ποικιλία των μουσικών γενών στο Βυζάντιο

9. M. Dragoumis, ό.π., σελ. 36 και E. Wellesz, «An Introduction to Byzantine Music», *Blackfriars*, 23 (1942), σελ. 377.

10. Οι απόψεις αυτές του Γ. Αμαργιανάκη παρουσιάστηκαν στο τελευταίο βυζαντινολογικό (XVI) συνέδριο και περιλαμβάνονται στις εργασίες του: 1) *An Analysis of Stichera in the Deuterios Modes, The Stichera Idiomela for the Month of September in the Modes Deuterios, Plagal Deuterios and Nenano, Transcribed from the Manuscript Sinai 1230 (A.D. 1365) I*, CIMAGL 22, Copenhagen 1977, σελ. 100 εξ. 2) «The Chromatic Modes», XVI. *Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/7, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32/7, Wien 1982, σελ. 7-17. Πρέπει να σημειωθεί ότι οι συνέδριοι του βυζαντινολογικού συνεδρίου παραδέχθηκαν την ύπαρξη χρωματικού γένους για όλη την περίοδο της βυζαντινής μουσικής πριν από το 1453.

11. Βλ. Σ. Καρά, *Γένη και διαστήματα*.

12. Ό.π., σελ. 11.

μαρτυρείται έμμεσα από τα θεωρητικά και παιδαγωγικά συγγράμματα των εκκλησιαστικών μουσικών. Αυτό διαπιστώνεται αρχικά από το γεγονός ότι οι Βυζαντινοί παραδέχονται την οκταηχία και ότι οι διάφορες κατηγορίες των ήχων, όπως λέγετο, διατονικός βαρύς, νενανώ, νάος, τετράφωνος, πεντάφωνος, μέσος, παραμέσος κ.ά., σημαίνουν πως στην ίδια βάση θεμελιώνονται περισσότερες κλίμακες με διάφορη διαστηματική υφή¹³. Ακόμη, η παλαιά σημειογραφία διακρίνει τους χρωματικούς ήχους β', πλ. β' και νενανώ με ιδιαίτερες φθορές και μαρτυρίες και ιδιαίτερη παραλλαγή διαφορετική των διατονικών ήχων¹⁴.

Μια βαθύτερη όμως εξέταση των πηγών φανερώνει ότι η ποικιλία των μελών της εκκλησιαστικής μουσικής, από το ιε' αιώνα και μετά, που επηρεάζει και το σύστημα των τριών διδασκάλων, δεν προέρχεται από ανατολικές επιδράσεις. Αυτό αποδεικνύεται αν ληφθεί υπόψη ότι όχι μόνο ο Χρύσανθος, αλλά και οι παλαιοί θεωρητικοί στηρίζουν το έργο τους στην αρχαία ελληνική μουσική θεωρία. Πολύ σωστά ο Β. Στεφανίδης αναφέρει ότι η επιστημονική διαίρεση της διατονικής κλίμακας στηρίζεται περισσότερο στην πείρα¹⁵. Παράδειγμα, ο μεγάλος διδάσκαλος Ιωάννης Κουκουζέλης (ιδ' αι.), ο οποίος συνοψίζει τη διδασκαλία του στο «Μέγα Ίσο» και προσφέρει ένα υποδειγματικό μάθημα για την εναλλαγή των γενών. Και άλλες όμως περιπτώσεις, όπως θα δούμε στη συνέχεια, οδηγούν σε αδιαμφισβήτητα συμπεράσματα για τη χρήση των γενών.

Στο «Μέγα Ίσο» του Κουκουζέλη και συγκεκριμένα στη λέξη «στρεπτόν» το μάθημα δημιουργεί την πρώτη μεταβολή του μέλους¹⁶. Η δεύτερη μεταβολή αρχίζει με τη λέξη «θεματισμός» και φθάνει μέχρι τη λέξη «στραγγίσματα», της οποίας η τελευταία συλλαβή τα επιστρέφει στην πρώτη μελωδία. Η τρίτη μεταβολή του μέλους δημιουργείται από τις δύο τελευταίες συλλαβές της λέξεως «παρακλητική». Μια άλλη μεταβολή αρχίζει με τη φθορά του νενανώ, που φθάνει μέχρι τη λέξη «στιχηρόν». Ακολούθως, η μελωδία παίρνει τη μορφή που είχε στην αρχή της μεθόδου μέχρι τη λέξη «βαρύς». Το ίδιο μέλος φθάνει μέχρι τη λέξη «δαρτά», απ' όπου, με διάφορες εναλλαγές με τις λέξεις «σήμερον», «επτά φωναί» και «διπλασμός», η μελωδία επανέρχεται αντιφωνικά στον πρώτο της φθόγγο¹⁷. Αν τώρα ληφθεί υπόψη ότι η μελωδία της μεθόδου έχει ως αρχή τον πρώτο ήχο, οι παραπάνω λέξεις είναι τα σημεία ολόκληρης της συνθέσεως, στα οποία επισυμβαίνει η αλλαγή του μέλους. Όπως είναι γνωστό από το εξηγητικό έργο της λειτουργικής μουσικής, ορισμένα σημάδια της παλαιάς γραφής, όπως ο θεματισμός, η παρακλητική, η φθορά νενανώ κ.ά., συνδέονται

13. Ό.π., σελ. 12.

14. Ό.π., σελ. 13.

15. Β. Στεφανίδου, «Σχεδιάσμα...», σελ. 239.

16. Β. Στεφανίδου, ό.π., σελ. 239: «Το μάθημα αυτό άρχεται εκ του προσλαμβανομένου, και εις μεν την λέξιν Στρεπτόν κατέρχεται ως ημιτόνιον τι περισσότερον από την εις τα κάτω αντιφωνίαν του α', ήγουν του διατόνου των μέσων».

17. Βλ. τη μέθοδο «Μέγα Ίσον» του Κουκουζέλη.

με την αποτομή των μουσικών διαστημάτων που συναντάται στα χρωματικά και εναρμόνια γένη¹⁸. Ο Κουκουζέλης με τη μέθοδό του προσφέρει, ένα υπόδειγμα της τεχνικής των εναλλαγών ή των μεταβολών το οποίο αφορά πρωταρχικά το κεφάλαιο των ήχων. Χωρίς αμφιβολία η πρακτική αυτή έχει ως βάση την αρχαία ελληνική μουσική με την επιστημονική διαίρεση της διατονικής κλίμακας και τον καθορισμό των τριών γενών του διατονικού, του χρωματικού και του εναρμόνιου¹⁹.

Η οκτάηχος μέθοδος του Ιωάννου Πλουσιαδηνού ακολουθεί παρόμοιες τεχνικές διαδικασίες. Η μελωδία αρχίζει με τον πρώτο ήχο ως τετράφωνο στη λέξη «τετράφωνος». Με τη φθορά του νενανώ στη λέξη «μαθητάς» και του δευτέρου στη λέξη «δεύτερος» δημιουργεί ορισμένες χρωματικές μεταβολές. Στη συνέχεια, με τη φθορά του τετάρτου ήχου μεταβαίνει στον τρίτο ήχο. Ακολουθούν οι ήχοι τέταρτος, πλάγιος του πρώτου, και πρωτόβαρυς, ενώ ορισμένες άλλες μετατονώσεις δημιουργούν και τους άλλους ήχους μέχρι τη λέξη «Πλουσιαδηνός». Στο σημείο αυτό ο συνθέτης επαναφέρει τη μελωδία στην πρώτη της βάση²⁰.

Η «αγιορείτικη μέθοδος» δημιουργεί τον πρώτο ήχο στη λέξη «υπήντησε». Ακολουθεί ο δεύτερος στη βάση του και ο τρίτος στην τριφωνία. Ο τέταρτος ήχος χρησιμοποιεί τη βάση του πρώτου, ενώ ο πλάγιος του πρώτου δημιουργείται τρεις φωνές κάτω. Ο πλάγιος του δευτέρου τοποθετείται στη βάση του χρωματικού δευτέρου και τελειώνει στη βάση του πρώτου ήχου με τη φθορά του νενανώ. Στη θέση του τρίτου ήχου δημιουργείται ο βαρύς στη λέξη «κύρης σου». Ο πλάγιος του τετάρτου τρίφωνος από τη βάση του βαρέος καταλήγει τρεις φωνές στη φυσική του βάση, και εδώ τελειώνει η μέθοδος²¹.

Η «Νουθεσία προς τους μαθητάς» του Χρυσάφη του νέου στη βάση του πρώτου ήχου με φθορά δημιουργεί το δεύτερο ήχο. Στη λέξη «επαινείσθαι» ακολουθεί νενανώ και αμέσως στη λέξη «θέλει» ο τρίτος ήχος. Στο τέλος της λέξεως «υπομονάς» η μελωδία στη βάση του πρώτου ήχου δημιουργεί τον τέταρτο. Οι συλλαβές «λει» και «πο» και η λέξη «ημέρας» επαναφέρουν τη βάση του πρώτου ήχου. Τέσσερις φωνές κάτω δημιουργείται ο πλάγιος του πρώτου και ο πλάγιος του δευτέρου στις λέξεις αντίστοιχα «σωφρονισμόν» και

18. Για την αποτομή βλ. Κ. Φιλοξένους, *Λεξικόν*, σελ. 24. Ωστόσο είναι χαρακτηριστικοί οι όροι που χρησιμοποιεί ο Απόστολος Κώνστας Χίος για τα μουσικά διαστήματα. Στο θεωρητικό του (βλ. χφ. ΑΓ. Δχ 389, f. 87r) αναφέρει: «Τμήμα τέταρτον τῆς μουσικῆς τέχνης, περιέχον τὸν τρόπον τῶν φθορῶν καὶ μεταλλαγῶν, γεροφωνιῶν τε καὶ μησιφωνιῶν καὶ πᾶν μέρος αὐτῶν σὺν τῶν κανονίων. Εἰς αὐτὴν τὴν τέχνην τῆς μουσικῆς εἶναι ἡ πλέον ἄνωτέρα καὶ ὑψηλωτέρα, ἡ τέχνη τῶν μησιφωνιῶν...». Στο χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 83, ο ίδιος τίτλος του θεωρητικού αναφέρει: «...ἡ πλέον ἄνωτέρα καὶ ὑψηλωτέρα ἡ τέχνη τῶν μησιφωνιῶν φθορῶν καὶ μεταλλαγῶν».

19. Βλ. Β. Στεφανίδου, *ό.π.*, σελ. 241. Εδώ ο συγγραφέας αυτός εξετάζει τη σχέση χρωματικού και εναρμόνιου γένους.

20. Β. Στεφανίδου, *ό.π.*, σελ. 265.

21. *Ό.π.*, σελ. 266.

«του κυρίου». Ακολουθώντας, στη βάση του πρώτου ήχου με τη λέξη «τιμήν» το μέλος γίνεται χρωματικό, ενώ στη λέξη «προς» με τη φθορά του πρώτου ήχου διατονικό. Δύο τόνους κάτω από τη βάση του πρώτου ήχου δημιουργείται ο βαρύς ήχος στη λέξη «διδάσκαλον». Τέλος, ο πλάγιος του τέταρτου τοποθετείται έναν τόνο μείζονα κάτω από το ίσο του πρώτου στη συλλαβή «χει». Με ορισμένες αναβάσεις και καταβάσεις το μέλος τελειώνει στην αρχική του βάση²².

Οι παραπάνω περιγραφές των μελωδιών στις τέσσερις μεθόδους, χωρίς να αποτελούν μια ολοκληρωμένη μουσικολογική παρουσίαση, αναλύουν το φαινόμενο των μεταβολών του εκκλησιαστικού μέλους. Η οκταηχία, λοιπόν, από την εποχή ακόμη του Ιωάννου του Κουκουζέλη, πρέπει να ήταν ενταγμένη στη θεωρία των γενών. Αυτό αποδεικνύεται αρχικά από την ποικιλία και τις διάφορες κατηγορίες των μελωδιών. Όπως είδαμε στις μεθόδους, ορισμένες φορές χρησιμοποιείται η ίδια βάση για δύο τρεις ή και περισσότερους ήχους. Στη βάση, λ.χ., του πρώτου ήχου μπορεί να τοποθετηθούν ο τέταρτος ή ο δεύτερος, ενώ στη βάση του πλαγίου πρώτου, όπως συμβαίνει και στη σημερινή λειτουργική πράξη, μπορεί να τοποθετηθεί ο πλάγιος του δευτέρου. Αυτό σημαίνει πως οι εναλλαγές ή μεταβολές των ήχων δεν είναι ένα απλό φαινόμενο που συμβαίνει στα όρια μόνο των διατονικών διαστημάτων, γιατί δε θα είχε κανένα νόημα η ποικιλία των μελών. Άλλωστε, η ύπαρξη ειδικών φθορών, όπως ήδη αναφέρθηκε, και τα ειδικά σημάδια της σημειογραφίας «ημίφωνον» και «ημίφθορον» είναι οι καλύτερες αποδείξεις για την αποτομή των διαστημάτων, δηλαδή τη διαίρεση και σμίκρυνση του τόνου²³. Πάνω στη βάση αυτή θεμελιώνεται η κατά κάποιο τρόπο πολυηχία των εκκλησιαστικών μουσικών, που μεθοδεύεται όμως μέσα στα πλαίσια των οκτώ βασικών ήχων και των τριών γενών. Ωστόσο, η καλύτερη απόδειξη για την εκτεταμένη χρήση – και όχι την περιορισμένη κατά τους ξένους μουσικολόγους – των χρωματικών μελωδιών είναι η μελωδία νενανώ: «τό δέ νενανώ έκτεταμένο μέλος υπέρ τῶν ὀκτῶ ἔνατος ἤχος πέλει»²⁴.

Η παράδοση όμως του χρωματικού γένους και των μουσικών γενών είναι για την παλαιά γραφή υπόθεση πείρας. Οι θεωρητικοί και οι διδάσκαλοι θεωρούσαν δεδομένη την ύπαρξη των διαφόρων κατηγοριών του μέλους. Πολύ σωστά,

22. Ό.π., σελ. 267. Για τις οκτάηχες μεθόδους βλ. κεφ. 4.3. και 7.2.

23. Βλ. Β. Στεφανίδου, ό.π., σελ. 238: «Ο μείζων τόνος διαιρείται εις τόνον ελάσσονα και κόμμα. Και του μείζονος ημιτονίου το δείγμα εστι κατά τους εκκλησιαστικούς η φθορά του νανά, επειδή από του νεανες εις το νανα ευρίσκεται (§ 31) το ημιτόνιον. Του δε ελάσσονος ημιτονίου ή της μείζονος διέσεως το δείγμα κατά τους εκκλησιαστικούς το ημίφωνον εστιν, επειδή εκ διαιρέσεως του ελάσσονος τόνου αποκαθίσταται. Της δε ελάσσονος διέσεως το δείγμα κατά τους εκκλησιαστικούς το ημίφθορον, επειδή εκ διαιρέσεως φθοράς αποκαθίσταται (το γαρ ημιτόνιον τη φθορά του νανα παριστάνεται)».

24. Πρβλ. Β. Στεφανίδου, ό.π., σελ. 259: «Τούτο λέγω το δίστοιχον σημαίνει, ότι άλλος ο διατονικός δεύτερος, και πλαγίου δευτέρου (§ 93), οίτινες μετά των άλλων εξ γίνονται οκτώ και άλλος ο εναρμόνιος του νενανώ, όστις ως διαφορετικός και των οκτώ ήχων αυτών, καθώς μέχρι τούδε αποχρώντως εξηγήθη, ορθώς άρα έννατος ήχος ρηθείη αν».

λοιπόν, οι τρεις μεταρρυθμιστές με τη θεωρία τους συστηματοποίησαν τη θεωρητική και πρακτική διδασκαλία για τα τρία γένη. Οι ρυθμίσεις τους βέβαια δεν ήταν οι καλύτερες, αν ληφθεί υπόψη ότι η κατάταξη των μελωδιών εκφράστηκε και διαφορετικά την ίδια εποχή από ειδικούς θεωρητικούς. Ο Β. Στεφανίδης, λ.χ., θεωρεί ότι το μέλος νενανώ υπάγεται σε εναρμόνια κλίμακα²⁵. Κατ' αυτόν, ο δεύτερος και ο πλάγιος δεύτερος έχουν μέλος χρωματικό και εναρμόνιο με το νενανώ. Έτσι, ο δεύτερος ήχος είναι εναρμόνιος στα ειρμολογικά και χρωματικούς στα στιχηρικά, ενώ ο πλάγιος δεύτερος εναρμόνιος στα στιχηρικά και χρωματικός σχεδόν πάντοτε στα ειρμολογικά²⁶. Από το σημείο αυτό ξεκινά βέβαια ένα πρόβλημα, το οποίο όμως σε τελική ανάλυση δε θίγει καθόλου τη θεωρία. Απλώς αλλάζουν οι μουσικοί όροι. Άλλωστε, η σύγχυση του χρωματικού γένους με το εναρμόνιο δεν οδηγεί ουσιαστικά σε αντιφάσεις τη θεωρία των τριών διδασκάλων, επειδή τα δύο αυτά γένη είναι συγγενικά και παράγονται, όπως ήδη λέχθηκε, με τις διαφοροποιήσεις των κινουμένων φθόγγων της διατονικής κλίμακας.

Συμπερασματικά, λοιπόν, μπορεί να λεχθεί ότι οι χρωματικές μελωδίες και, κατ' επέκταση, τα γένη πρέπει να υπήρχαν ανέκαθεν στην πράξη της λειτουργικής μουσικής. Η νέα μέθοδος με βάση την παράδοση επιχειρεί μια συστηματοποίηση της θεωρίας των γενών που αποδεικνύεται θετική. Γενικά, τα ακούσματα των μικροτόνων και των χρωματικών μελωδιών υπήρχαν πάντοτε στην ελληνική εκκλησιαστική μουσική. Είναι βέβαια σημαντικό το γεγονός ότι η λαϊκή μουσική παράδοση του ελλαδικού χώρου συγγενεύει όχι μόνο διαστηματικά αλλά και μελικά με την ψαλμωδία²⁷. Ακόμη, η συχνή και πάρα πολύ εκτεταμένη χρήση των συντόμων μελωδιών στις μοναχικές κοινότητες αποδεικνύει ότι οι χρωματικές μελωδίες των κανόνων, αλλά και των στιχηρών τροπαρίων, πρέπει να είναι πολύ παλαιά παράδοση²⁸. Τέλος, για τα γένη της μουσικής είναι χαρακτηριστικά όσα αναφέρει ο Κ. Ψάχος: «Εν τη Ελληνική Μουσική ανέκαθεν τρία

25. Ό.π., σελ. 240.

26. Ό.π., σελ. 257-258. Σχετικά με τις διαφορές των γενών και των διαστημάτων βλ. όσα αναφέρει για την τονική βάση του β' και πλ. β' ήχου ο Γ. Ραιδεστηνός στον πρόλογο του έργου του, *Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς*, Κωνσταντινούπολις 1884.

27. Η σχέση δημοτικού τραγουδιού και λειτουργικού μέλους έχει επισημανθεί από πολλούς ερευνητές. Βλ. λ.χ. όσα αναφέρει ο Γ. Αμαργιαννάκης, *Συμβολή εις την μελέτην της δημόδους κρητικής μουσικής*, Ηράκλειον 1967, σελ. 36, σχετικά με τα τραγούδια του γάμου, στα οποία παρατηρούνται «επιβιώσεις εκ της αρχαίας ελληνικής μουσικής και επιδράσεις εκ της αποτελούσης συνέχειαν ταύτης βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής».

28. Ο Α. Βαλληνδράς, «Ιστορική συνάφεια της προ και μετά την άλωση βυζαντινής μουσικής», *Εκκλησία* 24 (1969), σελ. 535, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το αυτόμελο «Ότε ἐκ τοῦ ξύλου σε νεκρόν» έχει 36 τροπάρια κατά τη βδομάδα της περιόδου του β' ήχου και 263 τροπάρια κατά τις άλλες μέρες του έτους. Αν ληφθεί υπόψη ότι ο β' ήχος ψάλλεται έξι φορές το έτος κατά την ανακύκληση της Οκτωήχου, τότε σε 121 μέρες του έτους ο μοναχός π.χ. ακούει 599 φορές τη μελωδία του παραπάνω τροπαρίου. Έτσι, μαζί με άλλα παραδείγματα, συμπεραίνεται η συνάφεια της παλαιάς και σύγχρονης λειτουργικής μουσικής. Για την ποικιλία των ήχων.

υπήρχον Γένη, το Διάτονον, το Χρώμα και η Αρμονία, τα οποία διεσφάθησαν και εν τη Βυζαντινῇ Μουσικῇ με τα ονόματα Διατονικόν, Χρωματικόν και Εναρμόνιον, ουχί βεβαίως αυτούσια, αλλά κατά προσέγγισιν εν τοις πλείστοις καταπλήσσουν. Διότι, αν δεν διεσφάθη η αυστηρά των διαστημάτων εκάστου τετραχόρδου κατά το διάτονον χρώμα και την αρμονίαν, ουχί ήττον όμως πάσαι σχεδόν αι μορφαί των μεγάλων και μικρών διαστημάτων ανευρίσκονται εις τε τα αρχικά των Γενών τετράχορδα και εις τας εξ αυτών παραγομένας Χρόας, αίτινες εισίν ειδικαί διαιρέσεις των Γενών, εν ω Γένος, ως γνωστόν, είναι "ποιά τις διαίρεσις τετραχόρδου"»²⁹.

II. Η τονική ή βάση των εκκλησιαστικών ήχων είναι το επόμενο πρόβλημα που απασχολεί ιδιαίτερα την επιστήμη της μουσικολογίας. Δε μας ενδιαφέρει όμως εδώ η καθαρά τεχνική άποψη του προβλήματος αυτού, αλλά τα κεντρικά του σημεία που είναι κατά κάποιο τρόπο συνυφασμένα με το προηγούμενο θέμα των γενών. Οι έρευνες για το τονικό σύστημα πάνω στο οποίο βασίζεται η μεσαιωνική λειτουργική μουσική απασχολούν τους μουσικολόγους Riemann, Thibaut, Fleischer, Rebours, Tillyard, Wellesz, Gombosi και Strung. Ο τελευταίος, σε μια ενδιαφέρουσα μελέτη του, δεν κάνει καμιά προσπάθεια, όπως ο ίδιος ισχυρίζεται, να συμβιβάσει τα τροπικά συστήματα της μεσαιωνικής και αρχαίας ελληνικής μουσικής³⁰. Με ορισμένες φιλολογικές και μουσικολογικές παρατηρήσεις ο ίδιος ερευνητής διαπιστώνει ότι το τονικό σύστημα των βυζαντινών είναι πλήρως διατονικό με κεντρική οκτάβα μεταξύ Re και Re³¹. Τα σημεία των μαρτυριών α,β,γ,δ, μαζί με άλλα δηλωτικά σύμβολα, φανερώνουν ακριβώς το φθόγγο από τον οποίο πρέπει να ξεκινήσει η μελωδία για κάθε έναν από τους κύριους και πλάγιους ήχους³². Το τονικό σύστημα της βυζαντινής μουσικής συγκεντρώνεται γύρω από μια σειρά οκτώ φθόγγων μέσα στα πλαίσια δύο διαζευκτικών τετραχορδιών. Η ακριβής φύση των διαστημάτων παραμένει προς το παρόν άγνωστη³³.

Από μια άλλη άποψη, με το τονικό σύστημα της εκκλησιαστικής μουσικής του μεσαίωνα και της σύγχρονης λειτουργικής πράξεως, ασχολούνται ακόμη και Έλληνες θεωρητικοί. Είναι ενδιαφέρουσες ορισμένες από τις παρατηρήσεις που διατυπώνει στις αρχές του αιώνα μας ο Μισαήλ Μισαηλίδης³⁴, ο οποίος, με βάση την αρχαία ελληνική θεωρία, παρατηρεί ότι το τονικό σύστημα της νέας μεθόδου, σε σχέση με το παλαιό σύστημα της εκκλησιαστικής μουσικής και των

κλιμάκων και γενών συμφωνεί και ο Μητροπολίτης Διονύσιος Ψαριανός, *Η αρχαία μουσική του Ακαθίστου ύμνου*, Αθήναι 1961, σελ. 12.

29. Κ. Ψάχου, *Το οκτάηχον σύστημα*, σελ. 56.

30. O. Strung, «The Tonal System...», σελ. 190.

31. Ό.π.

32. Ό.π., σελ. 191.

33. Ό.π., σελ. 192.

34. *Νέον θεωρητικόν*, Αθήναι 1902.

αρχαίων Ελλήνων, παρουσιάζει σημαντικά προβλήματα. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι το τροπάριο «Τόν τάφον σου Σωτήρ» ψάλλεται χρωματικά, ενώ επιγράφεται ως πρώτος ήχος. Το «Κατεπλάγη Ἰωσήφ» ψάλλεται κατά τον πλάγιο του δευτέρου, ενώ επιγράφεται τέταρτος. Επίσης το τροπάριο «Τό φαιδρόν τῆς Ἀναστάσεως κήρυγμα» ψάλλεται χρωματικά, ενώ είναι τέταρτος ήχος³⁵. Πέρα από αυτά όμως, συνεχίζει ο Μ. Μισαηλίδης, στο Μεγάλο θεωρητικό ο Χρυσάνθος αντιστρέφει την πορεία της κλίμακας του Πυθαγόρα από το οξύ προς το βαρύ με συνέπεια να δημιουργηθούν ορισμένες ανωμαλίες³⁶. Έτσι, ο φθόγγος κε λέγεται πρώτος ήχος και πλάγιος του πρώτου ειρμολογικός· ο δι δεύτερος κύριος χρωματικός και τέταρτος διατονικός «άγια»· ο γα τρίτος κύριος εναρμόνιος, βαρύς και πλάγιος του τετάρτου τρίφωνος· ο βου τέταρτος διατονικός (λέγετος) και δεύτερος χρωματικός· ο πα πρώτος διατονικός, πλάγιος του πρώτου διατονικός και πλάγιος του δευτέρου χρωματικός³⁷.

Σχετικά με τη διατονική κλίμακα, ο Μ. Μισαηλίδης αναφέρει ότι οι τόνοι της είναι επτά και ότι οι τρεις διδάσκαλοι παραδέχονται τέσσερις ως διατονικούς ήχους (τον πρώτο, τον πλάγιο του πρώτου, τον τέταρτο και τον πλάγιο του τετάρτου) δύο εναρμόνιους (τον τρίτο και βαρύ) και δύο χρωματικούς (το δεύτερο και πλάγιο του δευτέρου)³⁸. Ωστόσο, ενώ κάθε γένος έχει μια κλίμακα και κάθε πλάγιος πρέπει να έχει τη ίδια κλίμακα με τον κύριό του, υπάρχουν δύο χρωματικές κλίμακες και ο ήχος νενανώ για δύο ήχους, το δεύτερο και πλάγιο του δευτέρου³⁹. Ακόμη, οι τρεις διδάσκαλοι λένουν ότι «εναρμόνιον δε γένος είναι εκείνο, του οποίου εις την κλίμακα ευρίσκονται τεταρτημόρια»⁴⁰, ενώ τεταρτημόρια έχει και ο πλάγιος του δευτέρου και συγκεκριμένα ο ήχος νενανώ των Βυζαντινών⁴¹. Όλες αυτές οι ανωμαλίες, όπως ακόμη η τονική βάση του πλαγίου τετάρτου και το ζήτημα του λέγετου ήχου⁴² προέρχονται, κατά το Μισαηλίδη, από το γεγονός ότι οι τρεις διδάσκαλοι παρεξήγησαν τη θεωρία της υπάτης βαρείας που λύνει ουσιαστικά το τονικό πρόβλημα⁴³.

35. Ό.π., σελ. 25.

36. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. 95.

37. Μ. Μισαηλίδου, ό.π., σελ. 28. Βλ. και Ν. Παγανά, *Διδασκαλία της καθόλου μουσικής τέχνης*, σελ. 98, όπου αναφέρεται ότι στο με ημερομηνία 13 Απριλίου φύλλο του «Νεολόγου» ανασκευάζονται οι θεωρίες του Μισαηλίδη.

38. Μ. Μισαηλίδου, ό.π.

39. Ό.π., σελ. 29.

40. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. 113.


41. Ο Μισαηλίδης, συμφωνεί πάνω σ' αυτό με το Β. Στεφανίδη.

42. Για τον πλ. δ' και το λέγετο, βλ. Μ. Μισαηλίδου, ό.π., σελ. 65 και 69 αντίστοιχα. Επίσης για το λέγετο βλ. όσα αναφέρει ο H. W. Tillyard, «The Modes...», σελ. 139. Φαίνεται όμως ότι τόσο ο Μισαηλίδης όσο και ο Tillyard δεν έχουν υπόψη τους τους θεωρητικούς του ιε' αιώνα που επεξηγούν αναλυτικά την περίπτωση του λέγετου (βλ. κεφ. 7.1.).

43. Ό.π., σελ. 33· «Οι διδάσκαλοι όμως παρεξηγήσαντες την λέξιν "υπάτη" ενόμισαν αυτήν κατά φωνήν υψηλήν, ενώ ήτο κατά φωνήν χαμηλή ή βαρεία, διότι ο τόνος ούτος (η υπάτη βαρεία) εις την χορδήν αναβαίνων φωνητικώς κατέρχεται τοπικώς και τάνάπαλιν».

Από τους νεότερους θεωρητικούς, ο Ν. Παγανάς δίνει λεπτομερείς εξηγήσεις για τα τονιαία διαστήματα και τα γένη. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά είναι όσα αναφέρει για το εναρμόνιο γένος⁴⁴.

Οι παρατηρήσεις των παραπάνω μελετητών για την τονικότητα των ήχων δε λαμβάνουν υπόψη τους καθόλου την πρακτική της εκκλησιαστικής μελωδίας. Είναι σωστά όσα αναφέρει ο Ο. Strung, ότι η βυζαντινή μουσική είναι ένα είδος μωσαϊκού, σύμφωνα με το οποίο οι κανονικοί μελωδικοί τύποι δημιουργούν ορισμένους συνδυασμούς και σχέδια που, παρά τη γενική τους ομοιότητα, δεν είναι δύο φορές τα ίδια⁴⁵. Ακόμη, για τον Ο. Strung, το πραγματικό τονικό ύψος στην εκτέλεση της ασυνόδευτης φωνητικής μουσικής καθορίζεται όχι από τα κείμενα, αλλά από τη φωνητική δυνατότητα του ψάλτη⁴⁶.

Είναι φανερό λοιπόν ότι η θεωρία και τα μουσικά κείμενα δεν μπορούν να οριστικοποιήσουν την πρακτική της μουσικής. Το πρόβλημα αυτό το κατάλαβαν καλύτερα οι μεταμεσαιωνικοί ψάλτες, που, με τις εξηγήσεις της σημειογραφίας, τις προπαίδειες, τις πρακτικές μεθόδους και τα διαγράμματα, μας έδωσαν μια εικόνα της πολυμορφίας της λειτουργικής μελωδίας. Έτσι, συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι το τονικό ζήτημα της ψαλτικής παραδόσεως δε λύνεται ούτε με τη βοήθεια της αρχαίας ελληνικής θεωρίας, όπως προσπαθούν οι Έλληνες, αλλά ούτε και με τη σύγχρονη μουσική θεωρία, όπως θέλουν οι ξένοι ερευνητές. Οι τρεις διδάσκαλοι δεν έθεσαν αυστηρούς τεχνικούς κανόνες, γιατί γνώριζαν ότι η παράδοση, παρά τη συντηρητικότητα της μελωδίας, δεν μπορούσε να περιοριστεί θεωρητικά. Η μόνη οδός να καταλάβει κανείς την πολυμορφία της ψαλτικής είναι η θεωρία των ήχων. Η πολύπλοκη τεχνική των κυρίων, πλαγίων, μέσων παραμέσων κ.τ.λ. ήχων δεν μπορεί να λυθεί με κανόνες που κατασκευάζονται στη Δύση. Εδώ ακριβώς βρίσκεται το λάθος των επινοητών της νέας μεθόδου, που προσπάθησαν με διατυπώσεις της ευρωπαϊκής μουσικής θεωρίας να περιγράψουν την ψαλτική. Από μια άλλη βέβαια άποψη, οι πρακτικές ανάγκες επέβαλλαν μια τέτοια εργασία. Αλλά σε τελική ανάλυση, η τονικότητα των εκκλησιαστικών μελών είναι καθαρά εξωτερικό πρόβλημα. Έτσι, το τροπάριο «Τόν τάφον σου Σωτήρ» μπορεί να φαίνεται δεύτερος, όμως έχει ως βάση την τετραφωνία του πρώτου ήχου (κε) με την ειδική φθορά,  και είναι πρώτος. Το ίδιο και το «Κατεπλάγη Ίωσήφ» ανήκει στον τέταρτο ήχο, ενώ ψάλλεται χρωματικά ως νενανώ⁴⁷. Όλες αυτές οι τόνικές ιδιομορφίες είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα της λειτουργικής μουσικής και εξηγούνται μόνο με τη γνώση της παραδόσεως. Τέτοια χαρακτηριστικά γνωρίσματα έχουν πολλοί ύμνοι. Αναφέρουμε τους πιο χαρακτηριστικούς, όπως είναι τα κοντάκια «Ἡ Παρθένος σήμερον» και το «Ἐπεφάνης σήμερον». Το πρώτο είναι σε ήχο τρίτο

44. Βλ. Ν. Παγανά, μν. έργο, σελ. 36, υποσημείωση.

45. Ο. Strung, «The Tonal System...», σελ. 196.

46. Ό.π., σελ. 200.

47. Βλ. Κ. Ψάχου, *Η παρασημαντική*, σελ. 149.

και το δεύτερο σε τέταρτο. Τα τροπάρια αυτά ακολουθούν τη θεωρία των μέσων τριφώνων και τετραφώνων ήχων⁴⁸. Η μελοποιία, λοιπόν, διατηρεί μια δική της νομοτέλεια. Οι ήχοι με μια μελετημένη ανάπτυξη και συνάφεια ερμηνεύονται με εσωτερικούς τονικούς κανόνες, όπως, λ.χ., αυτοί που υπάρχουν στη μέθοδο του Κουκουζέλη και των άλλων μελοποιών. Μια μικρή ιδέα της τονικής ποικιλίας της εκκλησιαστικής μουσικής μας δίνει η ίδια η θεωρία με τον κανόνα: «Πᾶσα τριφωνία τόν αὐτόν ἦχον ποιεῖ»⁴⁹.

III. Πολλούς προβληματισμούς και αμφισβητήσεις για το νέο σύστημα δημιουργούν οι καινούργιες συνθέσεις των μουσικών. Όπως είναι γνωστό, οι τρεις διδάσκαλοι, αλλά και οι μετέπειτα μουσικοί, εκτός από τις μεταγραφές των παλαιών μελωδιών προχώρησαν και σε προσωπικές τους συνθέσεις. Είναι γεγονός ότι, τόσο στο συνθετικό όσο και το θεωρητικό τους έργο, οι εκπρόσωποι της νέας μεθόδου χρησιμοποίησαν ορισμένες φορές ευρύτατα όρους της οθωμανικής και αραβοπερσικής μουσικής. Η συνήθεια μάλιστα των μουσικών να χρησιμοποιούν τους ανατολικούς όρους είναι πολύ διαδεδομένη. Από τους παλαιότερους μουσικοθεωρητικούς, συγκρίσεις των οκτών ήχων με τους αραβοπερσικούς πραγματοποιούν ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου⁵⁰, ο Αρχιεπίσκοπος Τήνου Κύριλλος ο Μαρμαρινός⁵¹, ο Δ. Καντεμίρης και ο Δημήτριος Σούτσος⁵². Ήδη αναφερθήκαμε στο θεωρητικό του Αποστόλου Κώνστα του Χίου που παρουσιάζει ένα σχεδιάγραμμα με τα ελληνικά και αραβοπερσικά ονόματα των ήχων. Οι παραλληλισμοί των μελωδιών είναι οι ακόλουθοι:

I. Αποστόλου Κώνστα Χίου⁵³.

Οι οκτώ βασικοί ήχοι	Παραλλαγές των οκτώ ήχων
α' χουσεϊνί	μπεστενικιάρ, γερτανιέ, ασιράν

48. Κ. Ψάχου, ό.π., σελ. 150. Βλ. ακόμη τις παρατηρήσεις του Οικονόμου Χαλαλάμπους, *Βυζαντινής μουσικής χορδή*, σελ. 234 εξ. και το κεφ. 7.1., όπου περιγράφεται αναλυτικά από τα θεωρητικά εγχειρίδια η ποικιλία των ήχων της εκκλησιαστικής μελωδίας.

49. Βλ. Κεφ. 7.1. τις εργασίες Ιωάννου Πλουσιαδινού, *Ερμηνεία της παραλλαγής*, χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 222r, και Ιωάννου Λάσκαρη, *Παραλλαγή της μουσικής τέχνης*, στο ίδιο χφ., f. 42r. Για το θέμα της τονικής ποικιλίας βλ. Ιερομονάχου Γαβριήλ, *Τι εστί ψαλτική*, έκδ. Ε. Βαμβουδάκη, *Συμβολή*, σελ. 25· «Βούλονται δε αὐταί αι φθοραί τούτο. Πάντες οι Ἦχοι εν πάσιν εἰσι τοῖς Ἦχοις»

50. Βλ. την ανακοίνωση του Ιακώβου Ναυπλιώτη της εργασίας του Π. Χαλάτζογλου, «Σύγκρισις της αραβοπερσικής μουσικής προς την ημετέραν εκκλησιαστικήν», στο *ΠΕΑ*, τεύχος Β' (1900), σελ. 68-75.

51. Βλ. Κ. Ψάχου, «Δημοσίευσις...», *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', έτος Α', αριθ. 1, 15 Μαρτίου (1905), σελ. 4.

52. Βλ. Τα προλεγόμενα του Ιακώβου Ναυπλιώτη στην ανακοίνωση του έργου του Π. Χαλάτζογλου, «Σύγκρισις...», σελ. 68 και Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. XXXVIII.

53. Βλ. το κανόνιο του Αποστόλου Κώνστα Χίου στα χφφ. ΑΓ. Κ 450, f. 94v-95r και ΑΓ. Δχ

β´	χουζάμ	
γ´	τζαργκιάχ	
δ´	νεβά	έβιτζ, γιεγκιάχ
πλ. α´	ουσάκ	σεμπά, μουχαγιάρ, ζουμποulé-μουχαγιάρ, σφαχάν
πλ. β´	διουγκιάχ	σεχνάζ, χινζάζ
βαρύς	αράκ	έβιτζ
πλ. δ´	ράστ	σασκιάρ, μαχούρ

II. Παναγιώτου Χαλάτζογλου⁵⁴

Κύριοι ήχοι	Περδέδες	Τίζια	Κύριοι σοχπέδες (νίμια) ⁵⁵
α´ διουγκιάχ	μουχαγιέρ		μεταξύ Βαρέος - πλ. δ´: ατζέμ σιράν
β´ σεγκιάχ		τις σεγκιάχ	» πλ. δ´ - βαρέος: ραχαβί
γ´ τζαρκιάχ		τις τζαρκιάχ	» α´ - β´: νιχαβέντ
δ´ νεβά		τις νεβά	» β´ - γ´: πουσσελίκ
πλ. α´ γιεγκιάχ			» γ´ - δ´: σαπά, ουζάλ
πλ. β´ ασιράν	χουσεϊνί	τις χουσεϊνί	» δ´ - χουσεϊνί: πεγιατί, χισάρ
βαρύς αράκ	έβιτζ		» χουσεϊνί-έβιτζ: ατζέμ
πλ. δ´ ράστ	γκερδανιγιέ		» έβιτζ - γκερδανιγιέ: μαχούρι
			» γκερδανιγιέ-μουχαγιέρ: σεχνάζ
			» μουχαγιέρ - τίς σεγκιάχ: σουμποulé

Ακόμη ο Χρυσάνθος, στο Μεγάλο θεωρητικό και στο κεφάλαιο «Πόσαι αι δυναταί χρώαι», παρουσιάζει τα ασιατικά ονόματα των διαφόρων κλιμάκων. Δεν παραλείπει μάλιστα να χαρακτηρίσει ως «ατζέμ ασιράν» μια σε ήχο βαρύ δοξολογία του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος⁵⁶.

Επίσημα πια, στο Πατριαρχικό τυπογραφείο, ο Στέφανος ο λαμπαδάριος⁵⁷

389, f. 99v-100r. Βλ. επίσης κεφ. 4.3. και 7.2., πίνακας 39. Το μακάμ χουζάμ, ως β´ ήχος, αναφέρεται στον πίνακα του χφ. ΑΓ. Δχ 389. Τα μακάμια στον πίνακα του Κώνστα Χίου αντιστοιχούν στις κατηγορίες των βυζαντινών ήχων κατά τετράδες (κύριοι, πλάγιοι, μέσοι, τρίφωνοι, επτάφωνοι κ.τ.λ.).

54. Βλ. Π. Χαλάτζογλου, «Σύγκρισις...», σελ. 70 εξ.

55. Ό.π. Ο Χαλάτζογλου δεν παρουσιάζει σχεδιάγραμμα. Η παράθεση του σχεδιαγράμματος εδώ γίνεται με βάση την εργασία του παραπάνω μουσικού.

56. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα*, σελ. 120.

57. Βλ. Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου, *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς μουσικήν*, Κωνσταντινούπολις 1843. Του ίδιου, *Κρηπίς, ήτοι στοιχειώδης διδασκαλία του θεωρητικού και πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής, συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδάζοντων αυτήν κατά την νέαν μέθοδον και μετά προσθήκης εξηγήσεως της εξωτερικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολις 1875. Ο J.-B. Thibaut, *Monuments*, σελ. 147, φαίνεται πως χρησιμοποιεί μια σελίδα χειρογράφου από το έργο του Στεφάνου, *Ερμηνεία*, πριν ακόμη εκδοθεί. Βλ. λ.χ. τη σελ. 14 της εκδόσεως του Στεφάνου.

και ο Θεόδωρος Φωκαεύς⁵⁸ εκδίδουν θεωρητικές εισαγωγές ήχων και μακαμιών και καταγράφουν στο νέο σύστημα «εξωτερικές», όπως χαρακτηρίζονται, μελωδίες. Με τον ίδιο τρόπο εργάζονται ο Χ. Γεωργιάδης και ο Ι. Κέιβελης⁵⁹. Ο Π. Γ. Κηλτζανίδης στο θεωρητικό του ομιλεί εκτενώς για τη σχέση των μακαμιών και των ήχων⁶⁰. Ανάλογες συσχετίσεις συναντάμε και στο θεωρητικό του Κυριακού Φιλοξένους⁶¹. Τέλος, πρέπει να σημειωθούν οι δημοσιεύσεις του Χαδζή Παναγιώτου Προυσαέως⁶² και του Κ. Ψάχου⁶³.

Με τις προϋποθέσεις αυτές και μετά από ορισμένες παρατηρήσεις στη θεωρία της εκκλησιαστικής μουσικής, οι ξένοι ερευνητές φθάνουν στο συμπέρασμα ότι η προέλευση του νέου συστήματος είναι ανατολική. Ως εισηγητής των απόψεων αυτών παρουσιάζεται ο H.J.Tillyard⁶⁴. Οι έρευνές του πάνω στους ήχους της βυζαντινής μουσικής, αλλά και ειδικότερα στο «Χρυσανθιακό», όπως το ονομάζει, τονικό σύστημα τον οδηγούν στη διαπίστωση ότι «the whole fabric is not Greek at all, but Oriental»⁶⁵. Ο ίδιος ερευνητής προσπαθεί να στηρίξει τις αποδείξεις του στα ακόλουθα: α) ότι γίνεται ευρεία χρήση των αραβοπερσικών ονομάτων των ήχων· β) ότι εισάγονται νέα φθορικά σημεία· γ) ότι η διατύπωση της θεωρίας της Παπαδικής είναι ελλιπής· δ) ότι τα δημοτικά τραγούδια έχουν στοιχεία ανατολικά. Σχετικά με τους εκκλησιαστικούς ήχους και τα μακάμια ο H.J.Tillyard θεωρεί σημαντικό το γεγονός ότι ορισμένοι Έλληνες όχι μόνο συσχετίζουν τα αραβο-τουρκικά μακάμια με τους βυζαντινούς ήχους, αλλά και γράφουν αραβο-τουρκική μουσική στη βυζαντινή σημειογρα-

58. Βλ. Θ. Φωκαεύς - Σταυράκη Βυζαντίου - Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, *Βίβλος καλουμένη Ευτέρπη*, Γαλατάς 1830. Βλ. επίσης, Θ. Φωκαεύς, *Η Πανδώρα*, τόμ. Α'-Β', Κωνσταντινούπολις 1843-46.

59. Βλ. Χ. Γεωργιάδου, *Δοκίμιον εκκλησιαστικών μελών*, Αθήνησι 1856, και Ι. Ζωγράφου Κέιβελι, *Μουσικόν απάνθισμα (Μεδζμουά Μακαμάτ)* Α' - Β', Κωνσταντινούπολις 1872-73.

60. Βλ. Π. Γ. Κηλτζανίδου, *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν*, Κωνσταντινούπολις 1881.

61. *Θεωρητικόν στοιχειώδες της μουσικής*, Κωνσταντινούπολις 1859, σελ. 24 εξ. Βλ. και την υποσ. της σελ. 24.

62. *Καλλίφωνος σειρήν*, Κωνσταντινούπολις 1862. Ο συγγραφέας αυτός είναι ο Κηλτζανίδης.

63. Ασιάς λύρα, 'Αθήναι 1908. Για πληρέστερη ενημέρωση πάνω στο θέμα των μακαμιών και των ήχων βλ. Ιωάννου Πρωτοψάλτου, «Περί του διατονικού των Ελλήνων γένους», *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', έτος Β', αριθ. 13-14, 15-31 Οκτωβρίου (1906), σελ. 4 και «Διατριβή περί μουσικής», (μτφρ. τουρκικού συγγράμματος από το Μελέτιο Ιεροδιάκονο Αριστόβουλο, έκδ. Ν. Καμαράδου), *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', έτος Β', αριθ. 19-20, 15-31 Ιανουαρίου (1907), σελ. 5 εξ. Βλ. επίσης Gr. Stathis, «Neumated Arabic, Gypsy's and Other Songs by Nikeforos Kantouniaries», *Musica Antiqua Europae Orientalis, Filharmonia Pomorska im I. Paderewskiego w Bydgoszczu*, Vol. 1, No 2, Bydgo-szcz (Poland) 1983, σελ. 1-13.

64. *The Modes...*, σελ. 133-156.

65. 'Ο.π.

φία⁶⁶. Ο παραλληλισμός των μακαμιών με τους εκκλησιαστικούς ήχους δίνεται στον ακόλουθο πίνακα:

Γεωργιάδης ⁶⁷		τουρκικά μακάμια στο Χρυσάνθο	τουρκικές κλίμακες στον Thibaut	αραβικά μακάμια (Idelsohn) ⁶⁸
ήχος	όνομα			
α'	πουσελίκι	μπουσελίκ	Puzelik	Buselik
β'	σετ αραμπάν	—	—	—
γ'	ατζέμ ασιράν	ατζέμ ασιράν	Adjam Ashiran	Ashiran
δ'	σεγκιάχ	σεγκιάχ	Segia	Síga(;)
πλ.α'	ατζέμ κιουρδί	κιουρδί	Kurdi	-
πλ. β'	ζεργκιουλέ χιτζάζ	χιτζάζ	Hedjaz	Hagiz
βαρύς	πεστενικιάρι		Pest Hisarek(;)	Bastanakar
πλ. δ'	σουζινάκι	—	Suridil(;)	Suzinak

Παρόμοιες απόψεις ανέπτυξε παλαιότερα ο Ι. Τζέτζης⁶⁹. Για το συγγραφέα αυτό «Δια της παραδοχής του τουρκικού αρμονικού κανόνος μετεβλήθησαν εντελώς και αι κλίμακες των 8 ήχων της βυζαντινής μουσικής»⁷⁰.

Χωρίς αμφιβολία, οι παραπάνω μουσικολογικές παρατηρήσεις, που αφορούν επιμέρους θέματα της εκκλησιαστικής μελωδίας, με τη γενίκευσή τους απολυτοποιούνται εις βάρος της ιστορικής πραγματικότητας. Άλλωστε, οι εργασίες των ερευνητών για τους εκκλησιαστικούς ήχους δεν αποτελούν συστηματικές και συγκριτικές έρευνες και δε λύνουν ουσιαστικά το θέμα.

Για το ζήτημα αυτό, όμως, πρέπει να επισημανθούν τα ακόλουθα. Οι εκπρόσωποι της ψαλτικής παραδόσεως, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονται και ονομαστοί μουσικοθεωρητικοί, όπως ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου, ο Αρχιεπίσκοπος Τήνου Κύριλλος Μαρμαρινός, ο Δ. Καντεμίρης και ο Απόστολος Κώνστας Χίος, όταν αναφέρονται στις συγκρίσεις των εκκλησιαστικών ήχων και των ανατολικών μακαμιών δεν εννοούν καθόλου υποδούλωση της λειτουργικής μουσικής στην αραβοπερσική. Αυτό μπορεί να εξηγηθεί καλύτερα, αν ληφθεί υπόψη ότι και τα δύο παραπάνω μουσικά συστήματα δημιουργούνται στα πλαίσια της αρχαιοελληνικής μουσικής θεωρίας και αισθητικής⁷¹. Δεν είναι καθόλου σύμπτω-

66. Ό.π., σελ. 147 εξ.

67. Ο H.J. Tillyard, ό.π., σελ. 147, αναφέρεται στο έργο του Χριστοδούλου Γεωργιάδου, *Δοκίμιον εκκλησιαστικών μελών*, Αθήνησι 1856.

68. A.Z. Idelsohn, «Die Magamen der arabischen Musik», *Sammelbände der Internationalen Musikwissenschaft* XV (1913-14), σελ. 1-63.

69. Βλ. Ι. Τζέτζη, *Περί της κατά τον μεσαίωνα μουσικής της ελληνικής Εκκλησίας*, Αθήναι 1882.

70. Ό.π., σελ. 63. Στο σημείο αυτό ο Ι. Τζέτζης κάνει παραβολή των σημερινών με τις βυζαντινές κλίμακες.

71. Την αραβική φιλολογία έχουν επηρεάσει πολλές αρχαιοελληνικές θεωρήσεις, όπως είναι λ.χ. η αρμονία των σφαιρών. Έτσι γίνεται συσχετισμός των μακαμιών και των ουρανίων σωμάτων. Εξάλλου έχει γίνει λόγος για παρόμοιες αισθητικές θεωρίες. Απ' αυτές είναι η σχέση των ήχων

ση ότι και στις δύο περιπτώσεις η πολυηχία ακολουθεί τις γνωστές προδιαγραφές των αλχημιστικών συγγραμμάτων και του «Αγιοπολίτη» με τις ομάδες των κυρίων ήχων και των παραγομένων από αυτούς (ίσοι, πλάγιοι, μέσοι, κέντροι κ.τ.λ. – κύριοι σοχπέδες, νίμια, περδέδες, τίζια κ.τ.λ.)⁷².

Συγκεκριμένα, η αραβοπερσική μουσική, όπως η αρχαία ελληνική και η εκκλησιαστική, έχει ως βάση το τετράχορδο σύστημα (δια τεσσάρων)⁷³. Δύο όμοια συζευγμένα ή διαζευγμένα τετράχορδα δημιουργούν τις οκτάφωνες κλίμακες. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό ότι τα μακάμια είναι δώδεκα (12) και απομimούνται το τροπικό σύστημα των Ελλήνων. Οι κύριοι σοχπέδες και οι καταχρηστικοί είναι ενενήντα (90) και ακολουθούν παρόμοιο σύστημα με το βυζαντινό. Ακόμη, τα πρώτα τέσσερα μακάμια δημιουργούνται στους φθόγγους του πρώτου τετράχορδου της οκτάφωνης κλίμακας, ενώ τα υπόλοιπα στους φθόγγους του δεύτερου, όπως ακριβώς συμβαίνει με τους κύριους και πλάγιους ήχους της λειτουργικής μουσικής. Είναι χαρακτηριστικό ότι η θέση των μακαμιών πάνω στην κλίμακα ορίζεται από την ονομασία τους⁷⁴. Οι σύνθετες δηλαδή περσικές λέξεις δηλώνουν:

γιεγκιάχ: γιε - πρώτος, γκιάχ - βάση = πρώτη βάση

διουγκιάχ: διου- δεύτερος, γκιάχ - βάση = δεύτερη βάση

σεγκιάχ: σε - τρίτος, γκιάχ - βάση = τρίτη βάση

τζαρκιάχ: τζαρ - τέταρτος, γκιάχ - βάση = τέταρτη βάση

Σύμφωνα με τα παραπάνω οι συγκρίσεις των ήχων και των μακαμιών, εξυπηρετούσαν μόνον ανάγκες γλωσσικής επικοινωνίας. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγουμε, αν ληφθεί υπόψη ότι ο γλωσσικός αυτός δανεισμός δε συναντάται

με τα στοιχεία της φύσεως και τις ιδιότητές τους (αέρας - νερό - φωτιά - γή κ.τ.λ.), την οποία παρουσιάζει ο Bar-Hébraeus.

72. Με την περίπτωση των αλχημιστικών συγγραμμάτων εννοούμε τους παλαιούς χυμευτές και όχι την αραβική αλχημεία (βλ. κεφ. 3.1.).

73. Πρβλ. Γ. Χατζιδάκι, *Κρητική μουσική*, Αθήναι 1958, σελ. 75. Από τους παλαιότερους μουσικούς, οι οποίοι δε διαβλέπουν μόνο κάποια σχέση ανάμεσα στους αρχαίους ελληνικούς τρόπους και τους εκκλησιαστικούς ήχους, αλλά και συνθέτουν μελωδίες λειτουργικές που τις χαρακτηρίζουν μάλιστα με το αρχαίο τροπικό σύστημα, είναι ο Α. Σακελαριάδης (βλ. το έργο του *Ο Τέρπανδρος*, Αθήναι 1881). Για την αρχαιοελληνική καταγωγή του αραβοπερσικού μουσικού και ρυθμικού συστήματος βλ. Ε. Θερετιανού, *Περί της μουσικής των Ελλήνων*, σελ. 30 εξ., όπου σχολιάζονται οι απόψεις του R. Westphal. Βλ. επίσης, Ιωάννου Πρωτοψάλτου, μν. έργο και J. Jeannin - J. Puyade, «L' Octoëchos syrien», *OC* n.s. 3 (1913), σελ. 286 και 292.

74. Πρακτικά οι φθόγγοι δίνονται από τα χωρίσματα της λαβής της πανδουρίδας. Ο πρώτος φθόγγος αποδίδεται με την ανοικτή χορδή του οργάνου. Ο φθόγγος αυτός είναι ο sol ως βάση της κλίμακας: sol, la, si, do, re, mi, sol. Τονική είναι η re δηλαδή η πέμπτη βαθμίδα, ενώ δεσπόζουσα ο sol. Το διουγκιάχ είναι η βάση και τα θεμέλια των μακαμιών και βασίζεται στον αρχαίο φρύγιο τρόπο. Εδώ στηρίζεται η χαρακτηριστική χρωματική κλίμακα της ανατολικής μουσικής. Πρβλ. και Γ. Χατζιδάκι, ό.π. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Απόστολος Κώνστας Χίος στο μικρό τροχό (βλ. κεφ. 7.2., πίνακα 35) με τους οκτώ ήχους τοποθετεί και τα αραβοπερσικά ονόματα.

παλαιότερα. Άλλωστε, η αραβική μουσική θεωρία αναπτύσσεται κυρίως μετά το ι' αιώνα (Al - Fārābī)⁷⁵. Έτσι δεν μπορεί κανείς αβίαστα με βάση βέβαια τις παραπάνω μουσικολογικές παρατηρήσεις να αναγάγει τη λειτουργική μουσική της Ανατολικής Εκκλησίας στα ανατολικά μουσικά συστήματα. Αυτό δε σημαίνει πάλι ότι δεν υπήρξαν αλληλεπιδράσεις στους παραπάνω μουσικούς χώρους. Ορισμένοι Έλληνες ψάλτες, λ.χ., κυρίως στους νεότερους χρόνους αλλά και παλαιότερα, επειδή δεν εγνώριζαν το χαρακτήρα της ψαλτικής απομιμήθηκαν ανατολικούς μελωδικούς τρόπους. Ωστόσο, η λειτουργική μουσική με την κωδικοποίηση και τη μορφολογική τυποποίησή της στα πλαίσια της οκταηχίας δεν έχει δεχθεί ουσιαστικές και βασικές μεταλλαγές. Ειδικότερα, όταν ομιλούμε για συγκεκριμένες ανατολικές (αραβοπερσικές ή τουρκικές) επιδράσεις στην εκκλησιαστική μουσική, πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι και εκείνες δέχτηκαν την επίδραση της εκκλησιαστικής. Μια θεωρία του Τούρκου μουσικολόγου Κιοσέ-Μιχάλογλου αναφέρει ότι τουρκικές νομαδικές φυλές ξεκινούν από διάφορα σημεία της κεντρικής Ασίας και καταλαμβάνουν διάφορες περιοχές. Οι φυλές αυτές έφεραν μαζί τους ως εθνική μουσική μόνο τα λαϊκά τους άσματα (τουρκιού). Βρήκαν όμως στη βυζαντινή επικράτεια μια μουσική πλούσια σε αργά μέλη, δέχτηκαν την επίδρασή της, δημιουργώντας έτσι τις δικές τους αργές μελωδίες, τις λεγόμενες Fasil⁷⁶. Είναι αυτονόητο λοιπόν ότι η σχέση βυζαντινών και αραβοπερσικών ή τουρκικών μελωδιών αποτελεί ένα σύνθετο πρόβλημα το οποίο δεν έχει μελετηθεί συστηματικά. Χωρίς αμφιβολία όμως, τα οργανικά στοιχεία των μουσικών αυτών παραδόσεων είναι κοινά, όπως, π.χ., αυτά που αφορούν το τροπικό σύστημα και προέρχονται από την ελληνική μουσική θεωρία.

IV. Οι μουσικοί χαρακτηρισμοί: σύντμηση⁷⁷, καλλωπισμός⁷⁸, εξήγηση⁷⁹, ανάλυση⁸⁰, διασκευή⁸¹ κ.τ.λ. είναι φυσικό να δημιουργούν ορισμένους προβλημα-

75. Ο Al-Fārābī μετέφρασε συγγράμματα των αρχαίων Ελλήνων θεωρητικών. Περισσότερα για το θέμα αυτό βλ. Ε. Θερειανού, μν. έργο, σελ. 30, Θ. Γεωργιάδου, *Η νέα μουσα*, Σταμπούλ 1936, σελ. 50 και Δ. Θέμελη, Το «"Κανονάκι"...», σελ. 52, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

76. Βλ. Μητροπολίτου Λαοδικείας Μαξίμου, *Η εκκλησιαστική μουσική*, σελ. 11.

77. Βλ. σχετικά Γρ. Στάθη, «Η παλαιά βυζαντινή σημειογραφία...», σελ. 217 και του ίδιου, «Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας», *IBM Μελέται* 3, Αθήναι 1979, σελ. 54.

78. Βλ. τις δύο προηγούμενες δημοσιεύσεις (υποσ. 77), σελ. 213 και 52 αντίστοιχα. Για τους καλλωπισμούς ο Χρυσάφης ο Νέος, στον ιδιόγραφό του κώδικα, ΑΓ. Ξ 128, f. 250r-v, αναφέρει: «Εἴληφε τέλος, ἡ παρούσα ἄσματομεληρρυτόφθογγος βίβλος, ἐν ἔτει... οὐ μέντοι κατὰ τό κείμενον τῶν παλαιῶν ἐκτονισθεῖσα· ἀλλ' ἐν καινῷ τινὶ καλλωπισμῷ καὶ μελirρυτοφθόγγους νεοφανέσι θέσει, καθάπερ τὰ νῦν ἄσματολογεῖται τοῖς μελωδοῦσιν ἐν Κωνσταντίνου πόλει».

79. Ό.π., σελ. 214 και 53 αντίστοιχα.

80. Ό.π., σελ. 214 και 53 αντίστοιχα.

81. Το χαρακτηριστικό αυτό χρησιμοποιούν οι νεότεροι κυρίως ιεροψάλτες, οι οποίοι επεξεργάζονται τις παλαιές μελωδίες.

τισμούς για τη γνησιότητα των εκκλησιαστικών μελωδιών. Οι χαρακτηρισμοί αυτοί χρησιμοποιούνται από το ιζ' αιώνα και συνδέονται με κάποια διαφοροποίηση της σημειογραφίας. Οι ξένοι μελετητές θεωρούν ότι, κατά το 17ο αι. και ιδιαίτερα κατά την εποχή της μεταρρυθμίσεως του 19ου αι., η εκκλησιαστική μουσική διαφοροποιείται από την εκκλησιαστική μουσική της βυζαντινής περιόδου. Οι συντμήσεις, οι εξηγήσεις και οι αναλύσεις των παλαιών μελωδιών μεταφέρονται στη νέα σημειογραφία. Ωστόσο, οι περιπτώσεις αυτές αποτελούν μια φυσιολογική εξέλιξη του συνθετικού έργου. Έτσι τα νέα στοιχεία δε θίγουν καθόλου τη βάση του θεωρητικού συστήματος της εκκλησιαστικής μελωδίας, που είναι οι οκτώ λειτουργικοί ήχοι. Από την άποψη αυτή υπάρχει μια εμμονή στην παράδοση, πράγμα που διαπιστώθηκε και από τη μελέτη των θεωρητικών εγχειριδίων της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου.

7. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Η διαπραγμάτευση και η έρευνα του θέματος της οκταηχίας της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας συμπληρώνεται με το ακόλουθο παράρτημα, το οποίο περιλαμβάνει ορισμένα σημαντικά ή ανέκδοτα κείμενα θεωρητικών εγχειριδίων και πίνακες σχεδιαγραμμάτων και κειμένων της χειρογράφου παραδόσεως. Είναι προφανές ότι οι πηγές δίνουν μια γενικότερη και πληρέστερη εικόνα του συστήματος των οκτώ ήχων και βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση των θεμάτων της εργασίας μας. Αποσπασματικά ή στο σύνολό τους παρουσιάζονται τα εξής θεωρητικά εγχειρίδια¹:

1) «Αγιοπολίτης». Παρατίθενται αποσπάσματα που αναφέρονται στους ήχους. Πολλά στοιχεία για το θεωρητικό αυτό υλικό δόθηκαν στο κεφ. 4.2.1., όπου σχολιάστηκε ιδιαίτερα η μουσική, η λειτουργική και η φιλολογική σπουδαιότητά του.

2) Ανώνυμοι (Ερωταποκρίσεις κ.ά). Όπως είναι γνωστό η έκδοσή τους από τη ROC και τον L. Tardo δεν είναι πλήρης. Για το λόγο αυτό παραθέτουμε ορισμένα αξιόλογα ανέκδοτα αποσπάσματα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ανέκδοτο ανώνυμο κείμενο «Ερμηνεία των φωνών και των ήχων». Τα εγχειρίδια αυτά εκδίδονται από τα χφφ. IB 332, ΑΓ. Δ 570, ΑΓ. Κ 461 και Α 968. (Βλ. και κεφ 4.2.2.).

3) Ιωάννου Πλουσιαδηνού, «Ερμηνεία της παραλλαγής». Το θεωρητικό αυτό υλικό είναι ανέκδοτο. Αποτελεί μια εκτενή ανάλυση και ερμηνεία της παραλλαγής των κυρίων, πλαγίων, διφώνων, τετραφώνων ήχων κ.τ.λ. και εκδίδεται με βάση το χφ. ΑΓ. Δ 570² και Α 968.

4) Ιωάννου Λάσκαρη του Καλομισίδου, «Παραλλαγή της μουσικής». Η έκδοση του Ch. Bentas³ δεν είχε υπόψη της το χφ. ΑΓ. Δ 570, το οποίο είναι καλύτερο και εκτενέστερο.

Τέλος παρατίθενται διάφοροι πίνακες σχεδιαγραμμάτων, μουσικών και άλλων κειμένων, στους οποίους γίνονται παραπομπές από σχετικά κεφάλαια της εργασίας μας.

1. Τα κείμενα που δημοσιεύονται σχεδόν αυτούσια παρουσιάζουν ορισμένες δυσκολίες, οι οποίες οφείλονται στην κακή κατάσταση των χειρογράφων και στις ανορθογραφίες των κωδικογράφων.

2. Βλ. κεφ. 4.2.5. και 4.4.

3. «The Treatise on Music...», σελ. 21-27. Για την έκδοση αυτή χρησιμοποιήθηκε το χφ. Α 2401.

7.1. KEIMENA ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΩΝ

I. «Αγιοπολίτης», χφ. Paris. Gr. 360

f.216 Βιβλίον Ἀγιοπολίτης συγκεκριημένον ἐκ τινων μουσικῶν μεθόδων

Ἀγιοπολίτης λέγεται τό βιβλίον ἐπειδή περιέχει ἀγίων τινῶν καί ἀσκητῶν βίῃ διαλαμπάντων [6 γράμμ.] ἐν τῇ ἀ[γίᾳ] πόλει τῶν Ἱεροσολύμων συ[γραφέν] παρὰ τε τοῦ κυροῦ Κοσμᾶ καί τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ τῶν ποιητῶν. Ἦχους δέ [3] γάρ μόνον ὁκτώ ψάλλεσθαι. ἔστι δέ τοῦτο ὑπ[όβλητον καί] ψευδές. Ὁ γάρ πλάγιος δευτέρου ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον οὐ γέγονεν δευτέρος ψάλλεσθαι ὡς τό «Νίκην ἔχων Χριστέ» [2]ν πλαγίων [καί ὡς τό «Σέ] τόν ἐπὶ ὑδάτων» καί ἄλλα ὅσα [2] τῶν αἰ τέσσαραις παρὰ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, οἵτινες ψάλλ[εσθαι] f.216v [3 ἐξ]ετέθησαν· ὅσα δέ...⁴ ἐπὶ τό «Σταυρόν χαράξας Μωυσῆς καί ἕτερα οὐκ ὀλίγα. ἔστιν οὖν ἐκ τούτων γινῶναι, ὅτι οὐκ ὁκτώ μόνον ψάλλονται ἀλλά δέκα. δεῖ δέ ἐν τῷ μέλλειν ἡμᾶς ψάλλειν ἢ διδάσκειν ἄρχεσθαι μετὰ ἐνηχήματος. ἐνήχημα δέ ἐστίν ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή, οἷον τι λέγω· ἄνα, ναί ἄνες· ὅπερ ἐστίν, ἄναξ, ἄνες. πᾶν γάρ τό ἀρχόμενον ἀπό Θεοῦ ὀφείλει ἔχειν τήν ἀρχήν καί εἰς τόν Θεόν καταλήγειν.

[Ἰστέ]ον δέ ὅτι ὁ πρῶτος καί δευτέρος καί τρίτος οὐκ [εἰς]ί[ν] ὀνόματα τῶν ἡχῶν κύρια, ἀλλά διὰ τό κα[τά] τάξιν καί οἷον ἐν βαθμοῖς κεῖσθαι τούτους. [οὕτω ὁ π]ρῶτος λέγεται πρῶτος ὡς πρῶτος κείμε[ν]ος, ὁ δευτέ[ρ]ος δέ δευτέρος, ὡς μετὰ τόν πρῶτον καί [ὁ τρίτος ὁ]μοίως, ὡς ἐάν εἴποιμι ὁ υἱός τοῦ δ[εῖ]να] ὁ [πρῶτο]ς ἢ ὁ δευτέρος, οὐ τό κύριον ὄνομα [13] δη [λεῖ] ἀλλά τήν [τάξιν] τῆς αὐτοῦ [γενέσεως]. Τά μὲν οὖν ὀνόματα... ὑποδώριος ὁ πρῶτος, ὑποφρύγιος ὁ δευτέρος, ὑπολύδιος ὁ τρίτος, δώριος ὁ τέταρτος, φρύγιος f.217 ὁ πλάγιος πρῶτος, λύδιος ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου, μιξολύδιος ὁ βαρύς, ὑπομιξολύδιος ὁ πλάγιος τέταρτος. Οἱ μὲν οὖν τέσσαρες πρῶτοι οὐκ ἐξ ἄλλων τινῶν ἀλλά δι' αὐτῶν γίνονται. Οἱ δέ τέσσαρες δευτεροὶ ἡγουν οἱ πλάγιοι, ὁ μὲν πλάγιος πρῶτος ἐκ τῆς ὑπορροῆς τοῦ πρώτου γέγονε, καί ἀπό τῆς ὑπορροῆς τοῦ πληρώματος τοῦ δευτέρου γέγονεν ὁ πλάγιος δευτέρου, ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον δέ καί τά πληρώματα τοῦ δευτέρου, τελειῖ ὁ βαρύς ὁμοίως

4. Στη συνέχεια του κειμένου τέσσερις περίπου στίχοι είναι δυσανάγνωστοι, ενώ άλλοι δύο έχουν εντελῶς απαληφθεῖ ἀπὸ φυσική φθορά του χειρογράφου. Για την ἀποκατάσταση του κειμένου βλ. το κείμενο του Ἀνώνυμου που δημοσιεύουμε παρακάτω καὶ συγκεκριμένα το χφ. IB f. 31r: «Ἐπειδὴ ἐρωτήσαμεν πόσοι ἡχοὶ ψάλλονται εἰς τὸν Ἀγιοπολίτην...». Ἡ παράγραφος αὐτὴ πιθανόν νὰ ἀνήκει στο κείμενο τοῦ Ἀγιοπολίτη. Βλ. ἐπίσης, J. Raasted, *The Hagiopolites*, σελ. 10.

5. Ο J. Raasted, ὁ.π., σελ. 12 γράφει: καὶ οἱ ἄλλοι. Ὁρθότερο θὰ ἦταν: καὶ οἱ λοιποί. Ωστόσο, ἀφοῦ στὴν ἴδια παράγραφο το χφ. ομιλεῖ γιὰ τοὺς τρεῖς ἡχοὺς, ἡ φράση πρέπει νὰ εἶναι: καὶ [ὁ τρίτος ὁ]μοίως.

καί ἀπό τοῦ τρίτου· καί γάρ εἰς τό Ἄσμα ἡ ὑποβολή τοῦ βαρέος, τρίτος ψάλλεται ἅμα τοῦ τέλους αὐτοῦ. καί ἀπό τοῦ τετάρτου γέγονεν ὁ πλάγιος τέταρτος· καί ἀπό τῶν τεσσάρων πλαγίων ἐγενήθησαν τέσσαρες μέσοι· καί ἀπ' αὐτῶν οἱ τέσσαρες φθοραί· καί ἀνεβιβάσθησαν ἤχοι, ις', οἵτινες ψάλλονται εἰς τό Ἄσμα. Οἱ δέ δέκα ὡς προείπωμεν εἰς τόν Ἀγιοπολίτην. Καί γάρ μέσος πρῶτος εἰς τήν ἀρχήν τῆς ὑποβολῆς καί τέλος τοῦ πλαγίου πρώτου καί [ᾗ]ρχεται καί τελειοῦται· ἡμιπλαγιοτετ[αρ]τι[ζ]ει [δέ] μό[νον] καί f.217v τοῦτο ἔχει ἐπέκεινα τοῦ πλ. α' ὁμοί[ως] / καί ἀπό τοῦ πλ. β' ὁ μέσος δεύτερος. ψάλλεται δέ καί ἀπό τοῦ βαρέος πάλιν ὁ μέσος τρίτος. καί ἀπό τοῦ πλ. δ' ὁ μέσος τέταρτος. Ἦσαν μέν οὖν < μέλη > καί πρό τοῦ γενέσθαι τούς ἤχους, πλήν ἄηχα καί ἀνάρμοστα...

f.222v Εἰπόντος ὅσα δὴ καί ἐξῆν περί τόνων διδασκαλίας, ἥδη μεταβῆναι δεόν καί ἐπὶ τὴν τῶν ἤχων, ἵνα μὴ ἀτελής ὁ λόγος ἀποληφθῇ. ἐν ἣ φήσομεν τά τε ὀνόματα αὐτῶν καί τὰς συγγενείας καί διαφοράς αὐτῶν καί ἕτερα τινά. Τά μέν οὖν ὀνόματα αὐτῶν προεγράφησαν, τά τε κυρίως κατὰ τὴν τάξιν αὐτῶν δηλοῦντα. τοῦτο δέ δὴ νοεῖν ἐπὶ τῶν ἤχων, ὅτι ὑποσότητα φωνῶν ὀνομάζομεν, ἀλλὰ ποιότητα· ὁξύτητα γάρ καί βαρύτητα, καί βραχύτητα καί τελειότητα· καί λαμπρότητα φωνῶν εἰώθαμεν λέγειν ἅπαντα, τῆς πιάς δέ φθογγῆς εἰσὶ σημαντικά, οὐ τῆς τόσης καί πίας ἔν' εἶπω μᾶλλον οὐχὶ πόσης. ὡς τε οὐχὶ πρὸς ἀρίθμησιν ἡμῖν τῶν ἤχων τὰς σημασίας εἰσάγουσιν, ἀλλ' ἡ ποιά τοῦ μέλους φθογγή ἐκ τούτων παρίσταται. διὰ τί τοῦτο οὐδέ τό δώριον μέλος τὴν προτίμησιν ἐν τοῖς ἤχοις ἐδέξατο, τό δέ ὑποδώριον ὡς κρείττονα f.223 λόγον ἔχον τῶν λοιπῶν ἤχων, ὁμοίως οὐδέ τό /φρυγιον μέλος τὴν δευτέραν τάξιν ἔσχεν ἐν τοῖς ἤχοις, ἀλλὰ τό ὑποφρυγιον· καί λυδίον ὡσαύτως τοῦ ὑπολυδίου οὐ προετιμήθη. καί ἔχει αὐτούς ὡς τὴν τάξιν προέχοντας ἐξ ἀπλῶν ὀνομάτων καί μὴ ἀπό συνθέτων γνωρίζεσθαι, οἷον τί φημι τόν πρῶτον ἤχον ἀπό δωρίου μέλους καί μὴ ἀπό ὑποδωρίου, καί τόν δεύτερον ἀπό φρυγίου καί μὴ ἀπό ὑποφρυγίου, καί τρίτον ὁμοίως ἀπό λυδίου καί μὴ ἀπό ὑπολυδίου, ὥσπερ δέ ὁ τέταρτος, οὐκ ἀπό τοῦ δωρίου μέλους χαρακτηρίζεται. ἀλλ' ἐν τῇ εὐτονίᾳ τῶν φθόγγων τό ὑποδώ[ριον], ἐν τῇ ἡδύτῃ τό ὑποφρυγιον· ἐν δέ τῇ χα[μηλ]ότητι⁶ τό ὑπολύδιον, ἃ τούς πρώτους φθόγγους τῆς μουσικῆς διαρρήδην εἰσάγουσιν. τούτου χάριν ἀπενεμήθη τῷ πρώτῳ ἡ ὑποδώριος, καί ἐν τοῖς ἑτέροις καθὼς ἀναγράφεται ἐν τοῖς ἄνωθεν σχήμασι. Οὗτοι γάρ εἰσι τῶν μουσικῶν φθόγγων ἐπισημότητα³ καθὼς ἴσασι οἱ τὰ f.223v τῶν μουσικῶν χορδῶν ἀπηχήματα εἰδότες καί διακρίνοντες / ἐντέχνως. ἀλλὰ ταῦτα μέν ὑπεγράφη πρὸς δῆλωσιν τῆς τῶν ἤχων σημασίας.

Τεσσάρων τοίνυν ὄντων τῶν κυρίων καί πρώτων, ἐξ αὐτῶν ἐπεισῆχθη-

6. Ἡ ἀνάγνωση τῆς λέξεως 'χαμηλότητι' ἀνήκει στον J.-B. Thibaut, «Assimilation...», σελ. 82. Ο J. Tzetzes, *Über die altgriechische Musik*, σελ. 53, γράφει: τῇ χαυνότητι, ἐνῷ ο J. Raasted, ὁ.π., σελ. 40, χαλεπότητι.

σαν οἱ τέσσαρες πλάγιοι. τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον καὶ ἐκ τῶν τεσσάρων πλαγίων οἱ τέσσαρες μέσοι, ἐκ δὲ τῶν μέσων πάλιν αἱ φθοραί. οἷον τί φημι, οἱ μὲν τέσσαρες πρῶτοι ἔχουσι τὸ ἀμεταποίητον, οἱ δὲ πλάγιοι ἔχουσι τὰς ὑπαλλαγὰς αὐτῶν, ἐξ ὧν οἱ μέσοι ἀποτίκτονται· οἷον ὁ μέσος πρῶτος ἐν τῇ ὑπερβολῇ τῆς ἀρχ[ῆς] αὐτοῦ καὶ ἐν τῇ ἀποθέσει τοῦ τέλους πλ. α' καὶ ἄρχεται καὶ τελειοῦται· ἡμιπλαγιοτεταρτίζει, καὶ τοῦτο ἐστὶν ὅπερ ἔχει ἐπέκεινα τοῦ πλ. α'. ὁμοίως καὶ ὁ μέσος δεύτερος ἀπὸ τοῦ πλ. β' ἀρχόμενος ἐστὶ, ἀλλ' ἐάν μεθ' ὧν ἐνηχήσης πλαγιοδεύτερον ἐπάγῃς ἐπήχημα τὸν νενανῶ, μέσος δεύτερος ψάλλεται. ὡσαύτως καὶ ὁ μέσος τρίτος ἀπὸ τοῦ βαρέος τίκεται, ὥσπερ δὴ καὶ ὁ μέσος τέταρτος ἀπὸ τοῦ πλ. δ', καθὼς ἡμῖν ὁ λόγος[ς] πρὸς τὰ ἐξῆς παραστήσει ἀριδὴ/λῶτερον. ἐκ δὲ τῶν μέσων πάλιν εἰσῆχθησαν αἱ φθοραί. ἐκ μὲν τοῦ μέσου πρώτου φθορά πρώτη, ὡσαύτως καὶ τῶν ἄλλων. φθοραί δὲ ὠνομάσθησαν, ὅτι ἐκ τῶν ἰδίων ἤχων ἀπάρχονται, τελειοῦνται δὲ εἰς ἑτέρων ἤχων φθογγὰς αἱ θέσεις αὐτῶν καὶ τὰ ἀποτελέσματα. ἵνα δὲ σαφέστερον γένηται τὸ λεγόμενον, πότε καὶ ἐν ποίοις ἤχοις αἱ φθοραί τὴν ἐνέργειαν αὐτῶν ἐπιδείκνυνται, δεὸν ἐλογισάμην ὥς ἐν σχήματι διαχαράξαι αὐτοὺς:

πλ. α'	α'	πλ. β'	βαρύς	α'	πλ. δ'	πλ. β'	βαρύς
βαρύς	πλ. α'	πλ. δ'	α'	βαρύς	πλ. β'	β'	πλ. α'

Ἴδου ὁ παρὼν σχηματισμός τὰ τῶν φθορῶν ἡμῖν ἐγνώρισεν ἰδιώματα. εἰ γάρ ἀπὸ ἤχου πλαγίου πρώτου τὴν μελωδίαν εἰς ἤχον βαρύν παρενεχθῆναι συμβαίνει, ὁ πολλάκις γίνεται τοῦ μέσου πρώτου μεσολαβοῦντος, ὥς ἐκ τοῦ πλαγίου πρώτου τίκεσθαι εἶωθεν, ὥς μικρὸν ἄνωθεν εἴρηται, ἢ ἀπὸ
 f.224v βαρέος ἤχου τὸ ἀνάπαλιν εἰς ἤχον πλ. α' τὸ μέλος / περιτρέπεται ἢ καὶ τέλειον καταλήγει, ὁ πολλάκις συμβαίνει, ὁπηνίκα μέσος τρίτος μεσολαβεῖ σοι ἐν τῷ μέλει τοῦ ἁσματος, ὃς μέσος τρίτος ἀπὸ τοῦ βαρέος ἤχου τὴν ὑπαρξιν ἔχει. εἴτε οὖν οὕτω εἴτε ἐκεῖνο γένηται, εὐθέως ἡμῖν γνωστόν καθίσταται ἡ πρώτη φθορά. ὥσπερ πάλιν δευτέρα φθορά γινώσκηται, ὅταν ἀπὸ ἤχου πλ. β' ἀρξώμεθα καὶ ἐκτραπῶμεν εἰς πλ. δ', ὁ πολλάκις γίνηται τοῦ μέσου δευτέρου παρενεχθέντος, ὃς ἀπὸ τοῦ πλ. β' ἀποτίκεται, ἢ τὸ ἀνάπαλιν ὅταν πλ. δ' ἀρξ[ώ]μεθα καὶ εἰς πλ. β' ἤχον διενεχθῶμεν⁷, ὃ γίνεται [τοῦ] μέσου τετάρτου εἰσαχθέντος ἐν τῇ τοῦ ψαλλομένου μελωδίᾳ, ὃς καὶ αὐτός ἀπὸ τοῦ πλαγιοτετάρτου γεννᾶται. ὁμοίως δὲ καὶ ἡ τρίτη φθορά τῶν ἤχων καὶ ἡ τετάρτη οὕτως γινώσκηται. ἡ μὲν τρίτη ὅταν ἀπὸ βαρέος ἤχου εἰς πρῶτον ἤχον μέλος τῆς φωνῆς περιενεχθῇ, ἢ τουναντίον ἀπὸ ἤχου πρώτου εἰς ἤχον βαρύν· ἢ δὲ δ' ὅταν ἀπὸ πλ. δ' ἀρξῇται
 f.225 ἡ μελωδία / καὶ εἰς ἤχον δεύτερον περιτραπῇ ἢ καταλήξῃ, ἢ τὸ ἀνάπαλιν

7. O. J. Raasted γράφει: ἐξενεχθῶμεν.

ἀπό τοῦ δευτέρου ἤχου εἰς πλ. δ' διενεχθῇ. ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐξεθέμεθα πρὸς τό γνωρίσαι δεκαεῖς ἤχους εἶναι τοῦ Ἄσματος ὡς πολλάκις εἰρήκαμεν. [οἱ] οὖν βαθύτερον νοήσαντες, ἔφησαν καὶ κυρίους εἶναι ἀπὸ κυρίων εἴπερ εἰσιν οἱ αὐτοί, ἐνίοτε δέ καὶ κυρίους πλαγίους γενέσθαι κατὰ τὸν τοῦ μέλους ρυθμόν, ὅπερ ἐστὶ φανερόν τοῖς ἀκριβῶς ἀνιχνεύουσι τὸν Ἀγιοπολίτην. ἐπειδὴ εἰσὶν ἀπὸ κυρίων κύριοι καὶ ἀπὸ πλαγίων πλάγιοι, δέον εἰπεῖν ὅτι εἰσὶ καὶ μέσοι μέσων καὶ φθοραὶ φθορῶν, καὶ πάλιν κύριοι ἄλλοι, καὶ πλάγιοι [ἄλλοι], καὶ πάλιν κύριοι κυρίων, καὶ πλάγιοι πλαγίων καὶ φθοραὶ φθορῶν, καὶ μέσοι μέσων, οἵτινες οὐκ εἰσὶν ἀναγκαίων οἱ εὐρισκόμενοι ἐν τινι ὀργάνῳ ἀδόμενοι, ἀλλὰ κατὰ ἀντιστροφὴν τῶν πρώτων καὶ ἀναμφιβόλων, ὧν τό χρήσιμον, ἢ ἐν τούτῳ μόνον ἔρευνα⁸ καὶ σαφήνεια. ἤδη δέ καὶ διὰ τὰ γραφῆς τοῦτο σαφές παραστήσομεν⁹.

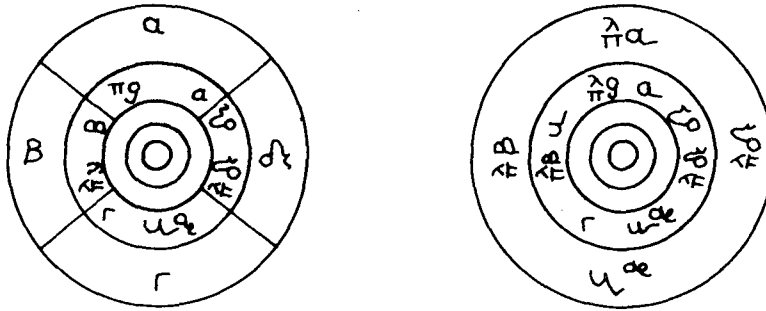
- f.226v Ταῦτα μὲν οὖν παρεκβατικώτερον εἶπομεν, καὶ ὅσον οὐ καθ' εἰρμόν διδασκαλίας πολὺν τὸν λόγον μηδὲ συνεχῇ ποιησάμενοι, νῦν πρὸς τοῖς ἀπολειφθεῖσιν τιθέαμεν, ὅθεν ἄνωθεν τοῦ καθειρμόν λέγειν ἐπαυσάμεθα, καὶ τὰ ἐπίλοιπα. λέγομεν τοίνυν περὶ ἐνηχημάτων καὶ ἐπιχημάτων. καὶ ἐνηχήματα μὲν εἰσιν αἱ τῶν ἤχων ἐπιβολαί· ἐπιχήματα δέ ἢ προσθήκη τοῦ ἐνηχήματος, καὶ κατιοῦσα καὶ συναρμοζομένη, τῷ φθόγγῳ τοῦ μέλλοντος, προενεχθῆνα[ι εἰς ψ]αλμωδίαν· ὡς ὅταν μετὰ τό ἐνήχημα λέ[γεται] ναὶ λέγε, καὶ ναὶ ἄγιε νανά, καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια. ἐπεὶ δέ καὶ κοινωνίαν οἱ ἤχοι κέκτηνται πρὸς ἀλλήλους θαυμαστήν ἐν ταῖς ὑποβολαῖς τῶν φθόγγων αὐτῶν, διὰ τοῦτο καὶ τὰ αὐτὰ δυσωποῦσιν ἅπαντες ἐν ταῖς ἑαυτῶν ἐκφωνήσεσιν· ὅτι δέ τοῦτο οὕτως ἔχει δῆλον ἐντεῦθεν. ὁ πρῶτος ἤχος πέντε φωνάς ἔχει ἐνήχημα. ἀπὸ γοῦν τῆς ὑπορροῆς [τ]ῆς δευτέρας / αὐτοῦ φωνῆς αἱ ἐφεξῆς τρεῖς φωναὶ συναπτόμεναι αὐτῇ, ἡγουν τῇ δευτέρᾳ, τὸν ὑφειμένον πρῶτον ἀποτελοῦσιν ἤχον, ὃν πλ. α' λέγομεν. ἡ δέ τρίτη αὐτοῦ φωνὴ συνεπιλαμβανομένη καὶ τὰς ἐφεξῆς δύο, τὸν δεύτερον ἤχον ἀποτελεῖ, ὡς εἶναι τὸν πρῶτον ἤχον κατὰ τε τὸν τρόπον, γεννητόν τοῦ δευτέρου ἤχου καὶ τοῦ πλ. α', ἢ γάρ μέση αὐτῶν φωνή, κοινὴ ἐστὶν ἀμφοτέροις. ἐκ πέντε φωνῶν τοίνυν ὁ πρῶτος ἤχος ἐστίν, ὁ δὲ δεύτερος ἤχος ἔχει φωνάς τρεῖς, καὶ ἐκ τῆς δευτέρας αὐτοῦ φωνῆς, ὁ πλάγιος δεύτερος ἤχος ἀπογ[εννᾶται] κακεῖθεν συνίσταται, πλὴν μετὰ τοῦ ἐν[ηχήμ]ατος, εἰ μὲν γάρ οὗτος ἐνηχήθη πλ. α' ἤχος εἰσάγεται, διότι πολλὴν κοινωνίαν ἔχουσι πρὸς ἀλλήλους ὁ πλ. α' καὶ πλ. β', ὥσπερ καὶ ὁ πρῶτος μετὰ τοῦ δευτέρου. ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον δέ τὰ πληρώματα καὶ αἱ ἀποθέσεις τοῦ δευτέρου ἤχου, εἰς ἤχον πλ. β' ἀποδίδονται. ὁ δὲ τρίτος ἐξ φωνάς ἔχει, καὶ ἐκ τῆς τελευταί[ας]
- f.227v αὐτοῦ φωνῆς ὁ βαρὺς ἀπάρχηται. / ὁ δὲ τέταρτος ἐκ πέντε φωνῶν ἔχει τὴν σύστασιν, ἐξ ὧν τῆς πρώτης καὶ ἐπιτετραμένης¹⁰ ἀφαιρεθείσης ὁ μέσος τέταρτος γίνηται· μέσος δέ λέγεται διὰ τό ἐν μεταιχιμῷ εἶναι. καὶ ὡς

8. Το χφ. ἔχει: εὐράναι. Η διόρθωση εἶναι του J. Raasted.

9. Στο σημεῖο αὐτό ο κώδικας παραθέτει δύο ff. με σχεδιαγράμματα.

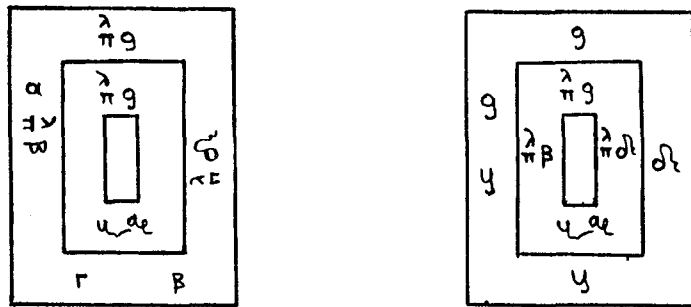
10. Ο J. Raasted γράφει: ἐπιτεταμένης.

μεσιτεύει ἐν τῷ τετάρτῳ ἤχῳ, καὶ τῷ πλ. δ' ὁ μέσος τέταρτος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς λοιποῖς. ἔχουσι τοίνυν καὶ οἱ τέσσαρες κύριοι, κοινωνίαν πρὸς ἀλλήλους, ἀπὸ τῶν πλαγίων αὐτῶν, ἀλλὰ δὴ καὶ ἀπὸ τῶν φθορῶν αὐτῶν. μίαν γὰρ φωνὴν ἀπὸ τοῦ πρώτου ἀναβιβάζοντες τὸν κύριον δεύτερον εὐρίσκομεν [καί] πάλιν ἀπὸ τοῦ δευτέρου μίαν φωνὴν καταβιβάζοντες τὸν πλ. α' εὐρίσκομεν. οὕτως τοίνυν ἐστὶν εὑρεῖν καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων τριῶν ἤχων. ὅτε τοίνυν μέλλεις δεικνύειν ἀπὸ τῶν κυρίων πρὸς τοὺς κυρίους:



- 1.228 Τὴν συγγένειαν κατ' εὐθείαν ἀνέλθεις, πρῶτον καὶ δεύτερον καὶ τρίτον, καὶ τέταρτον ἀριθμόν. ὅτε δὲ τὴν αὐτὴν συγγένειαν τῶν αὐτῶν ἤχων μέλλεις δεικνύειν, οὐκ ἀπ' αὐτῶν τῶν κυρίων, ἀλλ' ἀπὸ τῶν πλαγίων αὐτῶν, τότε τὸ ἀνάπαλιν ποιήσεις τοὺς κυρίους ἀπὸ τοῦ τετάρτου ἕως τοῦ πρώτου κατερχόμενος, τέταρτον καὶ τρίτον καὶ δεύτερον καὶ πρῶτον ἀριθμόν. καὶ πάλιν ὅτε τὴν συγγένειαν τῶν πλαγίων πρὸς τοὺς πλαγίους ἀπὸ τῶν πλαγίων ποιῶμεν, ἀπὸ τόν πλ. α' ἀρχόμενοι, καὶ κατερχόμενοι τόν πλ. δ', βαρύν, πλ. β' καὶ πλ. α' δείξωμεν αὐτῶν τὴν [συγγέ]νειαν, ὅταν δὲ τὴν αὐτὴν τῶν αὐτῶν ἤχων συ[γγέ]νειαν ποιῶμεθα, οὐκ ἀπ' αὐτῶν τῶν πλαγίων, ἀλλ' ἀπὸ τῶν κυρίων αὐτῶν κατ' εὐθείαν ἔλθωμεν, πλ. α', πλ. β' καὶ πλ. δ' ἀριθμοῦντες, ἀποδιδόντες ἐκάστῳ τῶν πλαγίων τόν κύριον ἤχον αὐτοῦ. Καὶ αὖθις τὴν συγγένειαν τῶν κυρίων ἤχων ἀπὸ τῶν πλαγίων ποιούμενοι λέγομεν ὅτι οὐ διαφέρει ὁ πλ. α' τοῦ α' κατὰ τόν τοῦ μέλους ῥυθμόν,
- 1.228v πολλάκις γὰρ εὐρίσκηται / πρῶτος ἀπὸ μέλους· εἰ δὲ ἐστὶν ἡ φωνὴ κατιοῦσα πλαγίως πρῶτος. πάλιν εὐρίσκεται ἀπὸ μέλους πλ. α'· εἰ δὲ ἐστὶν ἡ φωνὴ ἀνιοῦσα, ἐστὶ πρῶτος. ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἀρκεῖν μοι δοκοῦσιν, ὅσον πρὸς ἀπόδειξιν τῆς τῶν ἤχων θαυμαστῆς κοινωνίας. εἰ δὲ τις καὶ ἀκριβέστερον περὶ τούτων ἐξετάσει, μυρίους ἂν εὐρήσῃ τρόπους τὴν τῶν ἤχων κοινωνίαν συμβάλλοντας, οὐσπερ τέως παρήκαμεν ἵνα μὴ πολυλογεῖν τισὶ δόξωμεν· ἔξεστι δὲ τοῖς φιλομαθέσιν ὁδηγηθῆσιν ἐξ ὧν ἐγεγράφευμεν. καὶ

οὓς παρελείπομεν ἐφευρεῖν τρόπους, εἴπερ ἐμπόνως τούτοις ἐνασχοληθεῖεν:



II. Ανώνυμος C,F,G κ.τ.λ. (Ερωταποκρίσεις)¹¹, χφ. IB 332

f.27v

Περί τῶν πλαγίων

Ἀπό τοῦ πρώτου ἤχου πάλιν κατεβαίνεις τέσσαρας φωνάς καί εὐρίσκεται ὁ πλάγιος, ἡγουν ὁ πλ. α': ἄνα νέ ἄνες· ὁμοίως καί ὁ β' ἤχος καταβαίνων φωνάς δ', καί εὐρίσκεται ὁ πλάγιος αὐτοῦ, ἡγουν ὁ πλ. β', οὕτως: (μουσικό παράδειγμα).

f.28

Πάλιν ὁ γ' καταβαίνει φωνάς τέσσαρας καί εὐρίσκεται ὁ πλάγιος αὐτοῦ, ἡγουν ὁ βαρὺς οὕτως: (μουσικό παράδειγμα).

Ἴδου λοιπόν ὡς ὁρᾷς ἔγραψά σοι τοὺς ἤχους· μάνθανε πόθεν καί ποιοὶ ἀπὸ τοῦ α' πρῶτοι καί οἱ δ' πλάγιοι.

Περί τῶν μέσων

Ἄκουσαν δὴ καί περὶ τῶν μέσων καί περὶ τῶν φθορῶν. ὁ μέσος οὗτός ἐστιν, ὁ μέσος πρῶτος· γίνεται δέ ὁ μέσος πρῶτος βαρὺς· γίνεται οὕτως: (μουσικό παράδειγμα).

Ὅμοιως δέ καί ὁ β' μέσος β'· ὁμοίως καί ὁ β' οὕτως: (μουσικό παράδειγμα).

Οὐκ ἐκάλεσε δέ τρεῖς φωνάς μέσος β', ἀλλὰ τὰς δύο φωνάς, καί πλάγιος τοῦ δ', οὕτω δέ ἐάν εἴπῃς: (μουσικό παράδειγμα).

f.28v

Οὕτως ἔχει ὁ τέταρτος τετάρτου¹² ἐν τῷ νανά, ἐάν εἴπῃς. Οὕτως δέ ἐνὶ ὁ κύριος τοῦ δ' μετακείμενος τοῦ πλ. β': (μουσικό παράδειγμα).

11. Τα κείμενα συνοδεύονται ἀπὸ ορισμένα μικρά μουσικά παραδείγματα, τα οποία ἦταν ἀδύνατο ἀπο τεχνικῆς πλευρᾶς νὰ μεταφερθοῦν ἐδῶ.

12. Το χφ. ΑΓ. Κ 461, f. 124r, ἔχει: πλάγιος τετάρτου· το χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 27r ἔχει: οὕτως ἔχει ὁ δ' τὸν νανά διότι μέσος τετάρτου ἐν τῷ νανά ἐάν εἴπῃς (μουσ. παραδ.).

Περὶ τῶν φθορῶν

"Ακουσον καὶ περὶ τῶν φθορῶν. φθορά λέγεται οὕτως ἐάν ἐκβῇς ἀπὸ τῶν κυρίων ἤχων ἢ ἄνωθεν ἢ κάτωθεν φθορά λέγεται. χάνεται γάρ τότε τὸ μέλος τοῦ ἤχου καὶ φθείρεται εἰς ἕτερον ἤχον, ὅπερ ἂν εἴπης διαφθαρεῖ εἰς ἕτερον ἤχον: (μουσικὸ παράδειγμα).

f.29 Ἐρώτησις: Ποῖός ἐστι ὁ β' ἤχος; ἀπόκρ. ὁ μεταβληθεὶς / ὑπὸ τῶν κυρίων εἰς ἕτερον ἤχον. ἀπὸ τοῦ πλ. α' ἐάν φθαρῇ καὶ ἀναβῇ μίαν φωνήν, γίνεται πλ. β' ὁ πλ. β' ἀναβαίνων φωνήν μίαν γίνεται βαρὺς: (μουσικὸ παράδειγμα).

Φθορά δέ πλ. α', τοῦ βαρέος ἤχου καὶ τοῦ πλ. δ' οὕτως: (μουσικὸ παράδειγμα).

Ταῦτά εἰσι φθορά τοῦ πλ. δ' ἤχου. ὥσπερ γάρ εἴπωσι, ὅτι ἐκ τοῦ α' ἤχου ἂν ἀνέβῃς μίαν φωνήν γίνεται β' καὶ ἀπὸ τοῦ β' ἂν ἀνέβῃς μίαν φωνήν γίνεται γ' καὶ ἀπὸ τοῦ γ' ἂν ἀνέβῃς μίαν φωνήν γίνεται δ', οὕτως εἰς τοὺς πλαγίους τὸν αὐτόν δὴ τρόπον καὶ τὴν αὐτὴν ἀκολουθίαν. οὕτω γάρ ἐφθειραν ταῦτα οἱ τῆς ἐκκλησίας καὶ ἐξηρίθμυσαν τοὺς δε, καί¹³ ἐξ ἤχους, σμίξαντες τοὺς α', πλαγίους¹⁴ καὶ μέσους καὶ τὰς φθοράς. ὅσοι / f.29v λέγουσιν, ὅτι εἰσὶ ἰστ' ἤχοι ψεύδονται· ἐπηχήματα δέ εἰσι τῶν η' ἤχων, τῶν ὀκτώ φωνῶν, ἡγουν τῶν τεσσάρων πρώτων καὶ τῶν τεσσάρων πλαγίων καὶ τῶν δύο μέσων καὶ τοῦ νενανῶ. καὶ ὁ μὲν Δαβὶδ ἐποίησε τοὺς τέσσαρας ἤχους, ἡγουν τὰς τέσσαρας φωνάς, καὶ ὁ Σολομών τοὺς τέσσαρας, τοὺς ἄλλους τέσσαρας πλαγίους τῶν πρωτοτύπων καὶ τοὺς δύο μέσους, ἡγουν τοῦ νενανῶ καὶ τοῦ νανᾶ. οὕτω δέ ἔγραφον μετὰ τὸ τέλος, ὅσοι τὸν ναὸν Σολομῶντος ἐν Ἱεροσολύμοις ὑμνησαν εἰς δέκα ἤχους, τὸ «αἰνεῖτε»¹⁵, τὸν καθ' ἓνα ἕκαστον στίχον εἰς δέκα ἤχους. ὅσοι δέ λέγουσι περὶ τῶν η' ἤχων, ἅτινά εἰσι ψευδῆ καὶ ἀνόητα, κατὰ τῆς παπαδικῆς τέχνης ἀνθίστανται. καὶ γάρ οὐδεὶς ἔχει ἀφ' ἑαυτοῦ νοῆσαι τὴν μέθοδον ταύτην, κἂν δῆθεν ἡκριβωμένως καὶ μετὰ πείρας πολλῆς διῆλθε τὴν ἅπασαν τέχνην τῆς παπαδικῆς. εἰσὶ δέ καὶ ἄλλα πολλὰ περὶ τὴν τέχνην, ἅτινά εἰσιν ἀδύνατον γραφῆναι ἐν ταύτῃ. καὶ γάρ ὁ εἰς λόγος ἐρμηνεύεται εἰς f.30 μύρια. καὶ ἵνα μὴ συγχέωμεν τὸν λόγον, / καταλιμπάνω μὲν ταῦτα· ὁ δέ Δαμασκηνός ἀλληγορεῖ τοὺς αὐτοὺς ἤχους ὥς ἐγώ σοι ἐνταῦθα διαγορεύω: (μουσικὸ παράδειγμα).

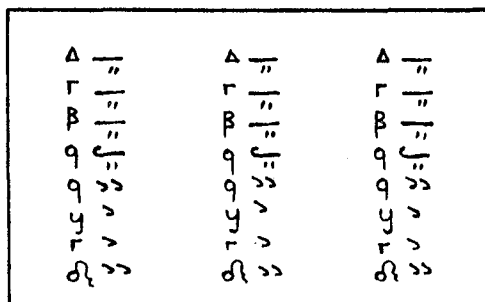
f.30v Ἄπ' αὐτῶν ἐάν ἀκολουθήσης εὖροις καὶ τὸν ἕτερον ἤχον. ἄχρι καὶ τῶν ἐπτὰ ἀναβαινόντων καὶ καταβαινόντων καὶ τὰ τρία μία δύναμις. Ἰδοὺ καὶ ὄργανον μετὰ χορδῶν ὀκτώ, ἀρχὴ ἄνωθεν δεσμῶν, ἀρχὴ κάτωθεν

13 Πιθανόν εἶναι: δέκα (δέ καί = δέκα). Τα ἄλλα χφφ. ἔχουν το ἴδιο (δέ καί).

14. Το χφ. ΑΓ. Κ 461, f. 125r ἔχει: τοὺς τέσσαρας πλαγίους καὶ τοὺς μέσους. Το χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 27v ἔχει: τοὺς πρώτους πλαγίους καὶ τοὺς μέσους.

15. Ψαλμ 148 καὶ 150.

τέλος καὶ ἦχος. οὕτω δὲ καὶ Δαμασκηνὸς μετὰ τῆς μουσικῆς ἐποίησεν:



f.31

Ἐάν τό περιεχόμενον καὶ κρατούμενον ἀσθενέστερον δῆπου τοῦ περιέχοντος, ὑφ' οὗ καὶ κρατεῖται εὐλόγως· ὁ α' ἐν ἦχοις ἐτάχθη τῇ τε ἀρχῇ καὶ τῇ περιοχῇ, ἀρχή καὶ πρώτη καὶ δευτέρα, ἀρχή τετάρτη, μέσου δευτέρου, ἀρχή δευτέρα¹⁶ ἄνωθεν κάτωθεν, τέλος δεύτερον, μέσον τέταρτον.

Ἀρχή τῆς διπλοφωνίας, ἑτέρα μέθοδος

f.31v

Ἐρώτησις. Πόσας φωνάς παραλλαγησομένας καὶ πόσα διπλάσματά εἰσι καὶ ποῦ καταντᾷ ἡ φωνή καὶ πόσας φωνάς ἐν τοῖς διπλάσμασί εἰσι; ἀπόκρισις: ἡ ἔρευνα καὶ ἀκρίβειά ἐστι καθ' ἐρώτησιν καὶ ἀπόκρισιν τῶν τόνων καὶ τῶν ἡχων τῶν ψαλλομένων εἰς τόν Ἀγιοπολίτην τόνος δὲ λέγεται ἐκεῖνος, ὅστις ὀξύνεται ἢ βαρύνεται· ἐρεῖ δὲ τοῦτο πρὸς οὗς ὁ λόγος δηλώσει. Ἐπειδὴ ἐρωτήσαμεν, πόσοι ἦχοι ψάλλονται εἰς τόν Ἀγιοπολίτην καὶ ἀπεκρίθη, ὀκτώ, ὀφείλει¹⁷. κἀγὼ τοῦτό σοι δ' ἀποδείξω ψευδές. ὁ πλ. β' ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον μέσος β' ψάλλεται ὡς τό «Νίκη ἔχων Χριστέ» καὶ ὡς τό «Σέ τόν / ἐπὶ ὑδάτων» καὶ ἕτερα ὅμοια καὶ τὰ ἄλλα ὅσα ἀπὸ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐγένοντο, ἀπὸ τῆς μουσικῆς ἐξετέθησαν. ὅσα δὲ παρὰ τοῦ κύρ Θεοδώρου ἢ τοῦ κυροῦ Ἰωσήφ ἐξετέθησαν¹⁸, εἰ δοκιμάσης ψάλλοντα ταῦτα μετὰ τῆς μουσικῆς οὐκ ἰσάζουσι διὰ τό μὴ ἐκτεθεῖναι ἐξ αὐτῶν. ὁ πλ. δ' ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον ὁμοίως ψάλλεται ὡς ἐν τῷ «Σταυρόν χαράξας Μωσῆς» καὶ ἕτερος ἦχος λέγεται· λοιπὸν δεικνύω σοι, ὅτι οὐ ψάλλεται¹⁹.

16. Το χφ. ΑΓ. Κ 461, f. 127r ἔχει: ἀρχή δευτέρα μέσος τετάρτου ἄνωθεν κάτωθεν τέλος. Το χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 28v, ἔχει: ἀρχή καὶ πρώτη καὶ δευτέρα, ἀρχή τετάρτου, μέσος δευτέρου. ἀρχή δευτέρα ἄνωθεν. τέλος, β' μέσος τετάρτου.

17. Το χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 29r ἔχει: ὀφείλω καγώ.

18. Το χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 29r ἔχει: Ἰωσήφ ἐξετέθησαν οὐκ ἐκ τῆς μουσικῆς ἐξετέθησαν.

19. Το χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 29r ἔχει: καὶ τοῦτο δῆλον ὁ πλ. δ' ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον μέσος τετάρτου ψάλλεται... καὶ λοιπὸν δεικνύω· σοι ὅτι οὐ ψάλλονται ὀκτὼ ἀλλὰ δέκα. τό γάρ εἰπεῖν, πρῶτον, δεύτερον καὶ τρίτον ἦχον, οὐκ εἰσὶ κύρια ὀνόματα, ἀλλὰ ἀπαριθμησις μόνον. τὰ δὲ κύρια ὀνόματα τῶν ἡ' ἡχων εὐρέθησαν ἀπὸ τῶν τεχνολόγων ἀνδρῶν ἢ λυδῶν ἢ φρυγῶν.

*Ἑρμηνεία τῆς παραλλαγῆς τοῦ Κουκουζέλη τοῦ τροχοῦ*²⁰

Ἡ διπλοφωνία ἔχει οὕτως· εἰς τὴν μίαν ἀναβαίνουσαν ἐάν θέλῃς εἰπεῖν ἑτέρας ἑπτὰ, ἥτοι πάλιν ἀναβαινούσας, λέγεις ὀκτώ μεθ' ἐκείνης· εἰς τὰς δύο λέγεις ἑννέα· εἰς τὰς τρεῖς λέγεις δέκα· εἰς τὰς τέσσαρας λέγεις ἑνδεκα· εἰς τὰς πέντε λέγεις δώδεκα· εἰς τὰς ἕξ λέγεις δεκατρεῖς· εἰς τὰς ἑπτὰ λέγεις δεκατέσσαρας, ἡγουν ἄλλας ἑπτὰ, εἰ θέλεις λέγεις ἴσον. εἰ δέ τετραπλάσης λέγεις εἰκοσιοκτώ· εἰ δέ εἵπῃς τριπλασμόν λέγεις εἰκοσιμίαν·

f.32 ἂν δέ ψάλλῃς ἴσον μέλος, / ἥτοι ὅσα τύχωσι καὶ ἀναρροήσης διπλασμόν, λέγεις ἑπτὰ φωνάς. εἰ δέ ὑπορρέον τό μέλος εἵπῃς πάλιν λέγεις ἑπτὰ. ἅμα δέ ἄρξασθαι τὴν διπλοφωνίαν λέγεις ἴσον, εἴτα διπλασμόν, ἑπτὰ φωνάς, γίνονται ὀκτώ. εἰ δέ θέλῃς εἰπεῖν εἰς τὴν μίαν ἀναβαίνουσαν καταβαινούσας, λέγεις ἕξ· ἐκλείπεται οὖν ἡ μία ἀναβαίνουσα καὶ γίνονται μόνον αἱ κατιοῦσαι· οὐδέπω γάρ ψάλλονται αἱ ἀνιούσαι μετὰ τῶν κατιουσῶν, οὐδέ κατιοῦσαι μετὰ τῶν ἀνιουσῶν, ἀλλ' ὅπου δ' ἂν τεθῇ κατιοῦσα ἐν ἀνιούσαις φθείρει αὐτάς. ὥσαύτως καὶ εἰς τὰς δύο λέγεις πέντε· καὶ εἰς τὰς τρεῖς τέσσαρας· εἰς τὰς τέσσαρας τρεῖς· εἰς τὰς πέντε δύο· καὶ εἰς τὰς ἕξ μίαν· καὶ εἰς τὰς ἑπτὰ ἴσον· ἢ πάλιν ἑπτὰ ἢ καὶ δεκατέσσαρας ὥς δύναται ἡ φωνή. εἰ δέ εἵπῃς εἰς τὴν μίαν κατιοῦσαν ἑτέρας πάλιν κατιοῦσας, λέγε ὀκτώ μεθ' ἐκείνης· καὶ εἰς τὰς δύο ἑννέα· καὶ εἰς τὰς τρεῖς δέκα· καὶ εἰς τὰς τέσσαρας ἑνδεκα· καὶ εἰς τὰς πέντε δώδεκα· καὶ εἰς τὰς ἕξ δεκατρεῖς·

f.32v καὶ εἰς τὰς ἑπτὰ δεκατέσσαρας· εἰ δέ τύχωσιν / εἰς τὰ πατήματα τῶν φωνῶν τῶν ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν κεντήματα, λέγε τὸν ἀριθμόν τῆς διπλοφωνίας, εἰς τό πάτημα τῆς φωνῆς, οἷας τύχοι, λέγεις καὶ τὴν φωνὴν τῶν κεντημάτων. ὁ δέ περισσευμός λέγεται οὕτως· οἷον στιχηρόν ψάλλεις, ἐάν ἰσοφωνεῖ ἡ ἀρχὴ μετὰ τοῦ τέλους οὐδέν περισσεύει φωνή οὐδεμία οὔτε ἀνιούσα οὔτε κατιοῦσα. Εἰ δέ θέλῃς μετὰ τοῦ ἤχου τὴν ἀρχὴν κρατῆσαι, ἐάν οὐ περισσεύει, ἀλλὰ μάλλον ἔχει ἰσασμόν ὁ ἦχος καὶ τό τέλος, εἰσὶν αἱ φωναὶ ἐπίσης καὶ αἱ ἀνιοῦσαι καὶ αἱ κατιοῦσαι· ἐάν δέ εὗρῃς ὅτι περισσεύωσι φωναί, ὅσας εἵπῃς, ἵνα εὗρῃς τὴν ἀρχήν, εἴτε καταβαινούσαις, εἴτε ἀναβαινούσαις, τοσαύτας ἔχει πλέον, οἷον καὶ ἔστι τό μέλος. κράτει δέ πάντοτε ἀρχήν καὶ τέλος διὰ τό συντομώτερον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς παραλλαγάς.

f.33

Μέθοδος εἰς μαθητὴν ὠφελιμωτάτη

Ἀπὸ τοῦ πρώτου ἤχου ἐάν κατέβῃς μίαν φωνήν, ἔστιν ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου καὶ ἐάν ἀνέβῃς μίαν, ἔστιν πρῶτος. καὶ ἀπὸ τοῦ πλαγίου τετάρτου ἂν κατέβῃς μίαν, ἔστιν βαρύς, καὶ ἂν ἀνέβῃς μίαν, ἔστιν τέταρτος. καὶ ἀπὸ τοῦ βαρέος ἂν κατέβῃς μίαν, ἔστιν πλάγιος τοῦ δευτέρου καὶ ἂν ἀνέβῃς

20. Το χφ. ΑΓ. Κ 461, \f. 128r ἔχει: Ἑρμηνεία τῆς παραλλαγῆς εἰς τὸν Τροχόν τοῦ Κουκουζέλη. Το κείμενο ἔχει δημοσιευθεῖ ἀπὸ τον J.-B. Thibaut, *Monuments*, σελ. 89 καὶ τον E. Βαμβουδάκη, *Συμβολή*, σελ. 54.

μίαν, ἐστὶ τρίτος· καὶ ἀπὸ τοῦ τρίτου ἂν κατέβῃς μίαν, ἐστὶ πλάγιος τοῦ δευτέρου, καὶ ἂν ἀνέβῃς μίαν ἐστὶ τρίτος. καὶ ἀπὸ τοῦ τρίτου ἂν ἀνέβῃς μίαν, ἐστὶ τέταρτος. καὶ ἀπὸ τοῦ τετάρτου ἂν ἀνέβῃς μίαν, ἐστὶ πρῶτος. Ἔχουσι δὲ οἱ κύριοι ἤχοι μέσους καὶ παραμέσους, πλαγίους καὶ παραπλάγιους, οὓς λέγομεν· ὁ μέσος τοῦ πρώτου / ἐστὶν ὁ βαρὺς καὶ ὁ μέσος τοῦ δευτέρου ἐστὶν ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου καὶ ὁ μέσος τοῦ τρίτου ἐστὶν ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου καὶ ὁ μέσος τοῦ τετάρτου ἐστὶν ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου²¹ καὶ ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου ἐστὶν ὁ μέσος τοῦ τετάρτου καὶ ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου ἐστὶν ὁ μέσος τοῦ τετάρτου ἐστὶν ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου < ἐστὶν > ὁ μέσος τρίτου καὶ ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου ἐστὶν ὁ μέσος τοῦ τετάρτου καὶ ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου ἐστὶν ὁ μέσος τοῦ πρώτου καὶ ὁ μέσος τοῦ τετάρτου ἐστὶν ὁ μέσος τοῦ δευτέρου. Γίνωσκε ὅτι ἀπὸ παντός κυρίου ἤχου, ἐὰν κατέβῃς τέσσαρας φωνάς, ἐστὶν ὁ πλ. καὶ ἂν κατέβῃς τρεῖς ἐστὶν ὁ παράμεσος καὶ ἐὰν κατέβῃς δύο ὁ μέσος καὶ ἂν κατέβῃς μίαν ἐστὶ παραπλάγιος.

«Ἑρμηνεία τῶν φωνῶν καὶ ἤχων»²²

χφ. ΑΓ. Δ 570

f.32 Ἐτέρα παραλλαγή καὶ μέθοδος καὶ μητροφωνία τῆς ψαλτικῆς τέχνης, πε-
f.32v ριέχουσα ἅπασαν / τῶν ἡ' ἤχων τὴν ἑρμηνείαν, ποῦ καταντᾷ εἰς ἕκαστος
καὶ ποῦ κεῖται· καὶ πῶς εἰς ἕκαστος ἤχος ἔχει. ἤγουν οἱ κύριοι, μέσους καὶ
5 παραμέσους, καὶ οἱ πλάγιοι, διφώνους, καὶ τριφώνους, καὶ τετραφώνους.
καὶ διερμηνεύει ταῦτα ὁ μακαρίτης ἐκεῖνος κύρ Ἰωάννης μαῖστωρ ὁ Κου-
κουζέλης, ἐν τῇ σοφωτάτῃ αὐτοῦ μεθόδῳ:
Αὕτη ἐστὶν ἡ ἑρμηνεία τῶν φωνῶν καὶ ἤχων:
Χρὴ δὲ εἰδέναι ὅτι ἤχοι εἰσὶν κυρίως τέσσαρες. ἐκ τούτων οὖν τῶν κυρίων
ἐγένοντο οἱ πλάγιοι. ἤγουν ἀπὸ τοῦ πρώτου, ὁ πλάγιος αὐτοῦ· καὶ ἀπὸ τοῦ
10 δευτέρου, ὁμοίως ὁ πλάγιος αὐτοῦ· καὶ ἀπὸ τοῦ τρίτου, ὁμοίως ὁ πλάγιος
αὐτοῦ, ἤγουν ὁ βαρὺς· καὶ ἀπὸ τοῦ τετάρτου, ὁμοίως ὁ πλάγιος αὐτοῦ· καὶ
ἐγένοντο κύριοι καὶ πλάγιοι ὀκτώ. ἐπεὶ δὲ ἕκαστος τῶν κυρίων καταβαίνει
φωνάς τέσσαρας καὶ εὐρίσκεται ὁ πλάγιος αὐτοῦ, ὅτι καὶ διὰ τοῦτο τέσσα-
15 ρες κύριοι εἰσὶ καὶ οὐχὶ πλέον· λέγομεν δὲ παρακυρίους, ἀνάγκη ἔχειν δεύ-
τερον τούτων· ἕκαστον μέσον ἤχον λήγοντα. εἰς τοῦτον καὶ ὥς ἂν εἴπῃ τίς
ἐπαναπαυόμενον ἐπ' αὐτῷ φυσικῶς καὶ ἀποδιδόντα τὴν τοῦ προκαταρξαμέ-
νου μέλους ἡγήν· πῶς δὲ γίνεται τοῦτο, διὰ βραχέων ἐροῦμεν. καὶ λάβωμεν
f.33 τὸν τοῦ πρώτου ἤχου πλάγιον, / καὶ τὸν τούτου μέσον (βαρύν) καὶ ἀπὸ τοῦ-

21. Το χφ. ΑΓ. Κ 461, f. 130v ἔχει στη συνέχεια: ἐστὶν μέσος τοῦ τρίτου καὶ πλ. β' ἐστίν, ὁ μέσος τοῦ τετάρτου καὶ ὁ βαρὺς. ἐστὶ μέσος τοῦ πρώτου καὶ ὁ μέσος τοῦ τετάρτου. Ἡξευρε...

22. Το κείμενο αὐτὸ περιέχεται καὶ στο χφ. Α 968, f. 155v εξ. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι σὲ κάθε αναφορὰ τῶν ἤχων στο κείμενο παρατίθεται καὶ ἡ σχετικὴ μαρτυρία, ἡ ὁποία ὁμως παραλείπεται ἐδῶ. Σημειώνουμε, ἐπίσης, ὅτι διατηρεῖται ἡ στίξη τοῦ χφ.

- τον κατά ἀναλογίαν νόησον, καί τοὺς τῶν ἐτέρων ἤχων μέσους, ἡγουν καὶ
 20 τοῦ δευτέρου, καὶ τοῦ τρίτου, καὶ τοῦ τετάρτου. Καταβαίνεις ἀπὸ τὸν πρῶ-
 τον ἤχον φωνάς δύο, καὶ γίνεται ἤχος βαρὺς, ὃς ἐστὶν ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου·
 καὶ οὗτος ἐστὶν, μέσος τοῦ πρώτου. ἔξ αὐτοῦ δὲ τοῦ μέσου, ἡγουν τοῦ βα-
 ρέος καταβαίνεις ἐτέρας δύο φωνάς, καὶ γίνεται πλάγιος τοῦ πρώτου. Ὁ-
 μοίως καὶ ἐπὶ τοῦ δευτέρου ἡχου· ἐρευνήσας ἀκριβῶς, εὐρήσεις τὸ μέσον
 25 αὐτοῦ (πλ. δ'). καὶ ἐπὶ τοῦ τρίτου, ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου. καὶ ἐπὶ τοῦ τετάρ-
 του, ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου. καὶ εἰσὶ κύριοι ἤχοι ποτέ μὲν ἐξάρχοντες τοῦ
 μέσου αὐτῶν, καὶ τοῦ πλαγίου· ποτέ δὲ καὶ ὡς μέσοι τοῦ μέσου καὶ τοῦ κυ-
 ρίου τοῦ τυχόντος μέσου· οἷον ψάλλομεν πρῶτον καὶ ἐστὶν ὁ μέσος τούτου,
 ὁ βαρὺς· τοῦ δὲ βαρέος ὁ κύριος ἐστὶν ὁ τρίτος· καὶ ποτέ μὲν ἀποτίθεται τὸ
 30 μέλος εἰς τὸν βαρύν, ποτέ δὲ εἰς τὸν τρίτον, ἢ εἰς τὸν αὐτὸν α'. ὅτε δὲ φθά-
 σει ἀργῆσαι τὸ μέλος, κἂν τε εἰς τὸν τρίτον κἂν τε εἰς τὸν βαρύν, ἀνάγκη
 ἐστὶν ἀμείβεσθαι τὸ μέλος εἰς αὐτὸν τὸν ἤχον, εἰς ὃν ἐχρόνισε τὸ μέλος.
 f.33v Γίνωσκε, ὦ μουσικέ, ὥστε ἂν εὐγῆς ἀπὸ τὸν πρῶτον / ἤχον φωνὴν μίαν
 εὐρήσεις ἤχον δεύτερον, εἰ δὲ εὐγῆς φωνάς δύο, εὐρίσκεις ἤχον τρίτον, εἰ
 35 δὲ εὐγῆς φωνάς τρεῖς, εὐρίσκεις ἤχον τέταρτον, εἰ δὲ εὐγῆς φωνάς τέσσα-
 ρας, εὐρίσκεις πάλιν ἤχον πρῶτον καὶ οὗτός ἐστιν ὁ καθαρὸς τετράφωνος.
 ἐάν οὖν καταβῇς ἀπ' αὐτὸν τὸν τετράφωνον μίαν φωνήν, εὐρήσεις πλάγιον
 τετάρτου, καὶ αὐτός ἐστι ἤχος ὁ τέταρτος. καὶ ἐάν καταβῇς ἀπὸ τὸν εἰρημέ-
 νον πρῶτον φωνάς δύο, εὐρήσεις ἤχον βαρύν, καὶ αὐτός ἐστιν ὁ τρίτος. ἐάν
 40 δὲ καταβῇς ἀπ' αὐτὸν τὸν πρῶτον φωνάς τρεῖς, εὐρήσεις ἤχον πλάγιον δεύ-
 τερον, καὶ αὐτός ἐστιν ὁ δεύτερος, ἡγουν ὁ δίφωνος τοῦ πλαγίου τετάρτου.
 καὶ ἐάν καταβῇς ἀπ' αὐτὸν τὸν εἰρημένον πρῶτον τὸν τετράφωνον φωνάς
 τέσσαρας, εὐρίσκεις τὸν πλάγιον αὐτοῦ ἡγουν τὸν πλάγιον πρώτου, ὃς ἐστὶ
 καὶ πρῶτος, καὶ τέταρτος, καὶ πλάγιος πρώτου: πλ. α' (:), δ', α', πλ. α'.
 45 Ἐάν ἀναβῇς ἀπὸ τὸν δεύτερον ἤχον φωνὴν μίαν εὐρίσκεις ἤχον τρίτον.
 εἰ δὲ ἀναβῇς φωνάς β', εὐρήσεις ἤχον τέταρτον. εἰ δὲ ἀναβῇς φωνάς γ', εὐ-
 ρήσεις ἤχον πρῶτον, καὶ αὐτός ἐστι δεύτερος, ὁ γάρ πρῶτος εἰς ἐστὶ μετὰ
 τοῦ δευτέρου. ἂν οὖν ἀναβῇς φωνάς τέσσαρας, εὐρήσεις πάλιν ἤχον δεύτε-
 ρον κύριον, ὃς ἐστὶ τρίτος μετὰ τὴν φθοράν, ὅτι καὶ ἡ φθορά ἄλλον ἤχον γεν-
 50 νᾷ: [ἤχος β' τετράφωνος] / ἂν οὖν καταβῇς ἀπ' αὐτὸν τὸν δεύτερον φωνὴν
 μίαν, εὐρήσεις ἤχον πλάγιον πρώτου, καὶ αὐτός ἐστι νεανός· ὁ γάρ νεενα-
 νός ἐστὶν ἤχος τρίτος καὶ τέταρτος· ὁ γάρ τρίτος ἤχος ἐγεννήθη ἀπὸ τοῦ
 δευτέρου, καὶ ὁ δεύτερος ἐγεννήθη ἀπὸ τοῦ πρώτου· τὰ γάρ μέλη πολλάκις
 55 εἶωθε νικᾶν τὴν μητροφωνίαν. καὶ ἐάν καταβῇς ἀπὸ τὸν ἀνεγεγραμμένον
 δεύτερον ἤχον φωνάς δύο, εὐρήσεις ἤχον πλάγιον τοῦ τετάρτου, καὶ ἐστὶ
 μέσος αὐτοῦ δευτέρου, καὶ αὐτός ἐστιν τρίτος· ὁ γάρ μέσος τοῦ δευτέρου
 τοῦ τετραφώνου, τρίτος ἐστὶ, διότι τρίφωνος πλαγίου τετάρτου ἐστὶν ὁ τρί-
 τος ὅθεν καὶ πᾶσα τριφωνία τὸν αὐτὸν ἤχον ποιεῖ. καὶ ἐάν καταβῇς ἀπ' αὐ-
 60 τοῦ φωνάς τρεῖς, εὐρήσεις ἤχον βαρύν, καὶ αὐτός τρέπεται εἰς τὸν πλ. β'
 καὶ εἰς τὸ λέγετο. καὶ ἐάν καταβῇς ἀπ' αὐτὸν τὸν δεύτερον φωνάς τέσσαρας,

εὐρήσεις τόν πλάγιον αὐτοῦ, ἡγουν τόν πλ. β', καὶ αὐτός λέγεται ἔσω δευτέρως, διότι διφωνία τοῦ πλ. δ' ἐστὶν ὁ δεύτερος, καὶ τοῦ βαρέως τριφώνου οὕτως: βαρύς, β'.

Ὅμοίως πάλιν, ἐάν ἀναβῇ ἀπὸ τόν τρίτον ἡχον φωνήν μίαν, εὐρήσεις ἡχον τέταρτον. εἰ δέ ἀναβῇ φωνάς δύο, εὐρήσεις ἡχον πρῶτον, εἰ δέ ἀναβῇ φωνάς τρεῖς, εὐρήσεις ἡχον δεύτερον, καὶ αὐτός ἐστὶ δεμένος τρίτος, ὅτι ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἐγεννήθη ὁ τρίτος. εἰ δέ ἀναβῇ φωνάς τέσσαρας, εὐρήσεις πάλιν κύριον τρίτον, ὅστις καὶ διπλότριτος καλεῖται, καὶ οὗτος ἐστὶν ὁ τετράφωνος τρίτος. / ὁμοίως ἐάν καταβῇ ἀπὸ τόν αὐτόν τετράφωνον τρίτον φωνήν μίαν, εὐρήσεις ἡχον πλάγιον τοῦ δευτέρου, καὶ αὐτός ἐστὶ δεύτερος, ὥς καὶ ἀπὸ τῶν κυρίων οἱ πλάγιοι γίνονται. Τοῦτο γάρ γίνωσκε, ὃ ἀκροατά, ὅτι τροπικός ἐστὶν ὁ ἡχος, καὶ διὰ τοῦτο οἱ κύριοι εἰς πλαγίους τρέπονται, καὶ οἱ πλάγιοι εἰς κυρίους, καθὼς καὶ ὁ μακάριος Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης, ἐν τῇ σοφωτάτῃ αὐτοῦ μεθόδῳ τε καὶ παραλλαγῇ τοῦτο ὑπέδειξεν, ἐν μὲν τῇ ἀναβάσει διὰ τοῦ ὀλίγου, τοὺς πλαγίους ἡχους, κυρίους ἀπέδειξεν, ἐν δέ τῇ καταβάσει διὰ τοῦ ἀποστροφου τό ἀνάπαλιν, τοὺς κυρίους ἡχους πλαγίους ἀπέδειξεν. ἐπὶ τό προκειμενον ἐπανέλθωμεν. εἰ δέ καταβῇ ἀπὸ τόν τρίτον ἡχον φωνάς δύο, εὐρήσεις ἡχον πλάγιον τοῦ πρώτου, καὶ αὐτός ἐστὶν ὁ κύριος πρῶτος: α' β' καὶ δ' καὶ πλ.α' πρόσχες οὖν, ὥς ὅταν καταβῇ μίαν φωνήν ἀπὸ τόν δευτέρον, εὐρήσεις ἡχον τέταρτον, διότι ὁ πρῶτος καὶ ὁ δεύτερος ἡχος μία οὐσία ἐστὶ. καὶ ὥσπερ καταβαίνων ἀπὸ τόν πρῶτον μίαν φωνήν εὐρήσεις ἡχον πλάγιον τετάρτου, καὶ αὐτός ἐστὶ τέταρτος, τό αὐτὸ ὁμοίως καὶ ἐπὶ τοῦ δευτέρου (πλ. β'). εἰ δέ καταβῇ ἀπὸ τόν τρίτον φωνάς τρεῖς, εὐρήσεις ἡχον πλάγιον τοῦ τετάρτου, καὶ αὐτός ἐστὶ πάλιν τρίτος, διότι τριφώνος πλαγίου τετάρτου ἐστὶν. εἰ δέ καταβῇ ἀπ' αὐτοῦ / τοῦ τρίτου, τοῦ τετραφώνου φωνάς τέσσαρας, εὐρήσεις τόν πλάγιον αὐτοῦ, ἡγουν τόν βαρύν.

Ὅμοίως πάλιν ἐάν ἀναβῇ ἀπὸ τόν τέταρτον ἡχον φωνήν μίαν, εὐρήσεις ἡχον α' καὶ αὐτός ἐστὶ δεύτερος διότι ὁ τέταρτος καὶ ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου, εἰς τρέπεται, καὶ διότι εὐγένων ἀπὸ τόν πλάγιον τοῦ πρώτου μίαν φωνήν, εὐρήσεις ἡχον δεύτερον, οὕτως καὶ ὁ τέταρτος. καὶ ἐάν ἀναβῇ ἀπὸ τόν τέταρτον ἡχον φωνάς δύο εὐρήσεις ἡχον δεύτερον, καὶ αὐτός ἐστὶ τρίτος. ὅταν γάρ ἐπάνω τοῦ τετάρτου διφωνίαν ποιήσης εὐρήσεις τόν τρίτον, ὥς παρὰ τοῦ πρώτου. καὶ ἐάν ἀναβῇ ἀπὸ τόν τέταρτον ἡχον φωνάς τρεῖς, εὐρήσεις ἡχον τρίτον, καὶ αὐτός ἐστὶ τέταρτος, ὥς παρὰ τοῦ πρώτου καὶ πλ. α'. Ἐάν δέ ἀναβῇ ἀπ' αὐτόν τόν τέταρτον ἡχον φωνάς τέσσαρας, εὐρήσεις πάλιν κύριον τέταρτον, καὶ αὐτός ἐστὶ κύριος πρῶτος, ὥς παρὰ τοῦ πλ. πρώτου.

Ἀρχὴ τῶν πλαγίων ἡχων. Ἦχος πλ. α'

Ἐάν ἀναβῇ ἀπὸ τόν πλάγιον τοῦ πρώτου φωνήν μίαν, εὐρήσεις ἡχον

δεύτερον. καί ἐάν εὐγῆς φωνάς δύο, εὐρήσεις ἦχον τρίτον. εἰ δέ ἀναβῆς φωνάς τρεῖς, εὐρήσεις ἦχον τέταρτον. εἰ δέ ἀναβῆς φωνάς δ' εὐρήσεις ἦχον
f.35v πρῶτον, τετράφωνον, / ὅς ἐστί κύριος αὐτοῦ.

Ἦχος πλ. β'

Ἐάν ἀναβῆς ἀπό τόν πλάγιον τοῦ δευτέρου φωνήν μίαν εὐρήσεις ἦχον τρίτον, καί αὐτός ἐστί δεύτερος, διότι ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου, εἰς ἐστί μέ τόν πλάγιον τοῦ δευτέρου, ὡς ἀπό τοῦ πρώτου, καί τοῦ δευτέρου. ἐάν δέ ἀναβῆς ἀπό τόν πλάγιον τοῦ δευτέρου φωνάς δύο, εὐρήσεις τόν τρίτον ὡς τέταρτον,
110 καί αὐτός ἐστί τρίτος, ὡς παρὰ τοῦ πλαγίου πρώτου. εἰ δέ εὐγῆς φωνάς τρεῖς, εὐρήσεις τό νεενανῶ, ὅς ἐστὶν τρίτος καί τέταρτος. ὅταν γάρ ἀναβῆς φωνάς τρεῖς ἀπό τόν πλάγιον τοῦ δευτέρου, εὐρήσεις ἦχον πρῶτον, ἡ δέ φθορά τοῦ νεενανῶ, ποιεῖ αὐτόν τέλειον νεενανῶ. Εἰ δέ ἐξέλθῃς ἀπό τοῦ πλαγίου δευτέρου φωνάς τέσσαρας, εὐρήσεις τόν κύριον αὐτοῦ τόν δεύτερον, τόν τετρά-
115 φωνον καί αὐτός ἐστί, πρῶτος, καί δεύτερος, ἀπό δέ φθορᾶς τρίτος.

Ἦχος βαρύς

Ἐάν ἀναβῆς ἀπό τόν βαρύν φωνήν μίαν, εὐρίσκεις ἦχον τέταρτον, καί αὐτός ἐστί τρίτος. ὅταν δέ λέγῃς βαρύν τετράφωνον, νόμισον ὅτι ὁ κύριος αὐτοῦ ἐστί, ἦγουν ὁ τρίτος, καί διότι ἀναβαίνεις μίαν φωνήν ἀπό τόν τρίτον, καί εὐρήσεις ἦχον τέταρτον, οὕτω καί ὅταν ἐξέρ/χῃσαι ἀπό τόν βαρύν, εὐρήσεις μέν ἦχον τέταρτον, πλὴν ἀπό παραλλαγῆς ἐστί τρίτος, καί οὐχί τέταρτος. ἐάν δέ ἐξέλθῃς ἀπ' αὐτοῦ τοῦ βαρέος φωνάς δύο, εὐρήσεις ἦχον πρῶτον, καί αὐτός ἐστί δ' καί πλ. β'. ἐάν δέ ἐξέλθῃς φωνάς τρεῖς εὐρήσεις ἦχον δεύτερον, καί αὐτός ἐστί πρῶτος, καί δεύτερος. ἐάν δέ ἐξέλθῃς φωνάς τέσσαρας, εὐρίσκεις ἦχον τρίτον, καί αὐτός ἐστί ὁ κύριος αὐτοῦ, ὅς καλεῖται νανᾶς.
f.36
125

Ἦχος πλ. δ'

Ἐάν οὖν ἐξέλθῃς ἀπό τόν πλάγιον τοῦ τετάρτου φωνήν μίαν, εὐρήσεις ἦχον πρῶτον, καί αὐτός ἐστί πλάγιος πρώτου, καί τέταρτος, διότι ὁ μέν πλάγιος τοῦ τετάρτου, ἐστί μέσος δευτέρου. ὁ γάρ πρῶτος καί δεύτερος εἰς ἐστί, καί οὗτος λοιπόν ἐστί μέσος δευτέρου καί πρώτου, ὅθεν καί ἐπαναπαύεται εἰς τόν τέταρτον, καί εἰς τόν πλάγιον πρώτου. ἐάν δέ ἀναβῆς ἀπό τόν πλ. δ' φωνάς β', εὐρήσεις ἦχον δεύτερον. εἰ δέ ἐξέλθῃς φωνάς τρεῖς, εὐρήσεις ἦχον τρίτον, ὅς καί αὐτός ἐστί μέσος δευτέρου, ὡς ἀπό τοῦ πρώτου, μέσος ὁ βαρύς. ὁ γάρ τετράφωνος βαρύς, κύριος αὐτοῦ ἐστί, ἦγουν ὁ τρίτος. καί ὁ τρίτος καί ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου εἰς ἐστί, διότι τρίφωνος αὐτοῦ ἐστί, κατὰ τόν κανόνα, / τόν λέγοντα, ὅτι πᾶσα τριφωνία τόν αὐτόν ἦχον ποιεῖ. ἐάν δέ ἐξέλθῃς ἀπ' αὐτόν τόν πλάγιον τοῦ τετάρτου φωνάς τέσσαρας, εὐρήσεις ἦχον τέταρτον, τετράφωνον, καί αὐτός ἐστί ὁ κύριος αὐτοῦ. ἀρχή τῶν πλαγίων.
130
135
f.36v
140

Ἐάν καταβῆς ἀπό τοῦ πλαγίου πρώτου, μίαν φωνήν, εὐρήσεις ἦχον πλάγιον τοῦ τετάρτου. εἰ δέ καταβῆς φωνάς δύο, εὐρήσεις ἦχον βαρύν. εἰ δέ καταβῆς φωνάς τρεῖς εὐρήσεις ἦχον πλάγιον τοῦ δευτέρου. εἰ δέ καταβῆς

φωνάς τέσσαρας, εὐρήσεις ἤχον πλάγιον πρώτου καὶ αὐτός ἐστίν πλάγιος
 145 τετάρτου, διότι ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου, τρέπεται εἰς τέταρτον. δ' α' καὶ πλ.
 α'.

Ἐάν καταβῆς ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου μίαν φωνήν, εὐρήσεις ἤ-
 χον πλάγιον τοῦ πρώτου, καὶ αὐτός ἐστίν πλάγιος τετάρτου, διότι ὁ πλάγιος
 τοῦ πρώτου καὶ ὁ πλ. δευτέρου, μίαν δύναμιν ἔχουσιν, καὶ εἰς εἰσίν, πλήν ἢ
 150 φθορά ἐκάστου, διαχωρίζει αὐτούς ἀπ' ἀλλήλων. Εἰ δέ καταβῆς φωνάς δύο,
 εὐρήσεις ἤχον πλάγιον τοῦ τετάρτου, καὶ αὐτός ἐστὶ βαρὺς, ὡς ἀπὸ τοῦ πλα-
 γίου πρώτου. Εἰ δέ καταβῆς φωνάς τρεῖς, εὐρήσεις ἤχον βαρύν, καὶ αὐτός
 157 ἐστίν πλάγιος δευτέρου καὶ λέγετο. τὸ γὰρ λέγετο, τρέπεται εἰς βαρύν, καὶ
 εἰς πλάγιον δευτέρου.

Γίνωσκε οὖν, ὦ μουσικέ, ὅτι ὥσπερ ἐστίν ἐν τοῖς ἤχοις τοῦτο, εἴτε κυ-
 ρίους εἴτε πλαγίους, ὅτι ἐάν ἀναβῆς φωνάς τρεῖς, τὸν αὐτὸν ἤχον καὶ πάλιν
 εὐρίσκεις, οὕτω καὶ εἰς τοὺς πλαγίους τὸ αὐτὸ γίνεται. ἂν οὖν καταβῆς ἀπὸ
 τὸν καθέν πλάγιον φωνάς τρεῖς, πάλιν τὸν αὐτὸν πλάγιον ἤχον εὐρήσεις. εἰ
 δέ καταβῆς ἀπ' αὐτὸν τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου φωνάς τέσσαρας, εὐρήσεις
 160 πλάγιον δευτέρου καὶ αὐτός ἐστίν ἤχος πλάγιος πρώτου καὶ πλάγιος δευτέ-
 ρου, καὶ πλάγιος τετάρτου.

Ἐάν καταβῆς ἀπὸ τὸν βαρύν φωνήν μίαν εὐρήσεις ἤχον πλάγιον δευ-
 τέρου, καὶ αὐτός ἐστίν ἤχος πλ. β' καὶ πλάγιος πρώτου. νόησον ὅτι ἐστίν
 καὶ βαρὺς τετράφωνος, καὶ αὐτός ἐστὶ τρίτος. εἰ δέ καταβῆς φωνάς δύο, εὐ-
 165 ρήσεις ἤχον πλάγιον πρώτου, καὶ αὐτός ἐστὶ, ἤχος πλάγιος τετάρτου. εἰ δέ
 καταβῆς φωνάς τρεῖς εὐρήσεις ἤχον πλάγιον τετάρτου, καὶ αὐτός ἐστίν πά-
 λιν βαρὺς. εἰ δέ καταβῆς φωνάς τέσσαρας, εὐρήσεις πάλιν ἤχον βαρύν καὶ
 αὐτός ἐστίν πλάγιος δευτέρου, καὶ πλάγιος πρώτου.

Ἐάν καταβῆς ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ τετάρτου μίαν φωνήν εὐρήσεις ἤχον
 170 βαρύν. εἰ δέ καταβῆς φωνάς β', εὐρήσεις ἤχον πλάγιον δευτέρου, καὶ αὐτός
 171 / ἐστὶ καὶ πλάγιος πρώτου, καὶ πλάγιος δευτέρου. εἰ δέ καταβῆς φωνάς τρεῖς,
 εὐρήσεις ἤχον πλάγιον πρώτου καὶ αὐτός ἐστίν πάλιν ἤχος πλάγιος τετάρ-
 του. εἰ δέ καταβῆς φωνάς τέσσαρας, εὐρήσεις πάλιν πλάγιον τετάρτου, καὶ
 αὐτός ἐστίν ἤχος βαρὺς.

Γίνωσκε, ὦ μουσικέ, ὅτι ὁ μέσος τοῦ πρώτου ἤχου ἐστίν ὁ βαρὺς καὶ
 ὁ μέσος τοῦ δευτέρου ἤχου, ἐστίν ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου, ἡγουν τὸ νέανες,
 καὶ ὁ μέσος τοῦ τρίτου ἤχου, ἐστίν ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου καὶ ὁ μέσος τοῦ
 τετάρτου ἤχου, ἐστίν ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου, ἡγουν τὸ λέγετο. ἔστι δέ τὸ
 λέγετο, καὶ βαρὺς, ἡγουν ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου, διότι ἔστι καὶ βαρὺς τετρά-
 180 φωνος ὅς καὶ καλεῖται νανᾶς.

Γίνωσκε ὅτι ὁ ἔσω πρώτος, ἐστίν ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου, καὶ ὁ ἔσω δεύ-
 τερος, ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου, καὶ ὁ ἔσω τρίτος ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου, ὅς
 καὶ καλεῖται βαρὺς, καὶ ὁ ἔσω τέταρτος, ἐστίν ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου²³.

23. Τα ff. 38r-v καὶ 39r περιέχουν τὸ κεφάλαιο «Μέθοδος ἀριθμοῦ τῶν ἡ' ἤχων», τὸ ὁποῖο
 ἔχει δημοσιευθεῖ ἀπὸ τὸν L. Tardo, *L' antica*, σελ. 228 (χφ. ΑΓ. Α 1656).

f.39v

Σύνοψις ἀρίστη

Μέσος πρώτου ὁ γ' καὶ ὁ βαρὺς. μέσος β', ὁ δ' καὶ πλ. δ'. μέσος γ' ὁ
 πρώτος καὶ ὁ πλάγιος πρώτου. μέσος τετάρτου, ὁ β' καὶ ὁ πλ. β'. μέσος πλα-
 γίου πρώτου, ὁ γ' καὶ ὁ βαρὺς. μέσος πλαγίου δευτέρου, ὁ δ' καὶ ὁ μέσος βα-
 5 ρεός ὁ α' καὶ ὁ πλ. α'. μέσος πλαγίου τετάρτου, ὁ β' καὶ ὁ πλάγιος τοῦ δευ-
 τέρου.

Ἑτέρα σύνοψις

Γίνωσκε, ὅτι τό μεν λέγετο, μέσος ἐστί τοῦ τετάρτου καὶ πρώτου, τό δέ
 νεανές μέσος δευτέρου, καὶ πρώτου τετραφώνου, ὁ δέ βαρὺς μέσος πρώτου
 10 καὶ τετάρτου, ὁ δέ πλάγιος πρώτου μέσος ἐστί τρίτου καὶ τετάρτου.

III. Ἰωάννου Πλουσιαδηνού, «Ἑρμηνεία τῆς παραλλαγῆς»

χφ. ΑΓ. Δ 570²⁴

f.119 Ἑτέρα ἐρμηνεία τῆς παραλλαγῆς τῶν κυρίων καὶ πλαγίων ἤχων, καὶ διφώ-
 νων καὶ τετραφώνων καὶ τῶν λοιπῶν, τοῦ αὐτοῦ.

Μετά ταῦτα, ἔδοξέ μοι καὶ κανόνιόν τι μικρόν ἐκθεῖναι, διαλαμβάνον
 εὐχερῶς τὴν τῶν πλαγίων ἤχων δύναμιν καὶ ἐνέργειαν· καίπερ γάρ οὐ κύριοι
 5 ἀλλὰ πλάγιοι ἐτάχθησαν εἶναι, ὅμως ἔχουσι καὶ αὐτοὶ μεγάλας ὑποστάσεις
 τε καὶ δυνάμεις· ἔχουσι γάρ καὶ αὐτοί, διφώνους καὶ τριφώνους. καὶ ὁ μὲν
 πλάγιος τοῦ πρώτου δίφωνον ἔχει τὸν τρίτον, ὁ δέ πλάγιος τοῦ δευτέρου δί-
 φωνον ἔχει τὸν τέταρτον. ὁ μὲν πλάγιος τοῦ τρίτου, ἤγουν ὁ βαρὺς, δίφωνον
 10 ἔχει τὸν πρῶτον, ὁ δέ πλάγιος τοῦ τετάρτου, δίφωνον ἔχει τὸν δεύτερον. καὶ
 ὁ μὲν πλάγιος τοῦ τετάρτου τρίφωνον ἔχει τὸν τρίτον, ὁ δέ βαρὺς τρίφωνον
 ἔχει τὸν δεύτερον. καὶ ὁ μὲν πλάγιος τοῦ δευτέρου τρίφωνον ἔχει τὸν πρῶ-
 τον, ὃς φθοριζόμενος, ἀποτελεῖ τὸν νεανῶ, ὁ δέ πλάγιος τοῦ πρώτου, τρί-
 φωνον ἔχει τὸν τέταρτον. ἐνταῦθα βεβαιοῦται καὶ ὁ παλαιός ἐκεῖνος κανὼν,
 ὁ λέγων, πᾶσα τριφωνία τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ. ἐν τε ἀναβάσει καὶ αὐθις ἐν
 15 καταβάσει. οὐχ ὁμοίως δὲ ἐπὶ πᾶσι καὶ κατὰ πάντων, ἀλλὰ ποτέ μὲν ἀπὸ μέ-
 λους, ποτέ δὲ ἀπὸ παραλλαγῆς. καὶ ποτέ μὲν οὕτως ποτέ δ' ἄλλως. καὶ ποτέ
 f.119v μὲν ἀπὸ μέλους μόνον / ποτέ δ' ἀπὸ παραλλαγῆς καὶ μέλους ὁμοῦ, ποτέ δὲ
 καὶ ἀπὸ παραλλαγῆς μόνης. εὐρήσεις γάρ ἐν τῷ οἴκῳ τοῦ πλαγίου τετάρτου,
 20 τὸν αὐτὸν καὶ τρίτον καὶ μέσον δεύτερον. ὥστε ἀπὸ μὲν τοῦ τρίτου τριφω-
 νίαν ποιήσας, εὐρήσεις δεύτερον· ἀπὸ δὲ τοῦ μέσου δευτέρου, ἤγουν τοῦ
 νέανες, εὐρήσεις τρίτον τρεῖς φωνάς ἀριθμήσας. Ὅ γοῦν θεμέλιος καὶ πάν-
 των ἡμῶν τῶν καλῶν ἡγεμών καὶ οἶον φωστήρ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐπιστήμης, ὁ

24. Το κείμενο αὐτὸ περιέχεται καὶ στο χφ. Α 968, f. 116v-175r. Οἱ μαρτυρίες τῶν ἤχων στο
 κείμενο παραλείπονται.

μακαρίτης μαῖστωρ κύρις Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης ὀνομαζόμενος, πάντ' ἀρίστως ἐκθείς καί κανονίσας, τοὺς τέσσαρας καί μόνους ἤχους ἐνέφηεν ὡς εἰσὶν, κυρίους καί θεμελίους αὐτοὺς σχηματίσας καί παραστήσας παρέδωκεν, ἐξηγούμενος αὐτῶν, ἀρίστως τὴν φύσιν τε καὶ τὴν γένεσιν, τῶν πλαγίων δὲ κανόνα οὐδένα ἐξέθετο, ἀλλὰ μόνον ἓνα καί γενικόν εὖρεν ἄριστα, ὃν καὶ παρέδωκεν. ἐν γὰρ ταῖς τέσσαρσι φωναῖς ταῖς ἀνιούσαις φημί τὰς ἄδομένας οὕτως: (μουσικὸν παράδειγμα).

- 30 Διὰ τῶν τεσσάρων ὀλίγων, τοὺς πλαγίους δ', κυρίους ἀπέδειξεν, ἐν δὲ ταῖς τέσσαρσι κατιούσαις, τουτέστιν διὰ τῶν τεσσάρων ἀποστρόφων, τοὺς κυρίους ἤχους τὸ ἀνάπαλιν πλαγίους ἀνέφηεν· τοὺς γὰρ κυρίους ἐκείσε
f.120 πλαγίους, καὶ τοὺς πλαγίους κυρίους / παρέδωκεν καὶ οὕτω γενικῶς ἀπέδειξε. τοὺς γὰρ βαθμούς τῶν πλαγίων ἤχων ἀναβαίνων ὁ μουσικός, κυρίους
35 ἤχους ἀποτελεῖ. καὶ οὕτως ὁ μὲν πλάγιος τοῦ τετάρτου τέταρτος γίνεται· καὶ ὁ βαρὺς τρίτος· καὶ ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου δευτέρος· ὁ δὲ πλάγιος τοῦ πρώτου πρώτος· καταβαίνων δ' αὐτοὺς ἐκείνους οὕς ἀναβαίνων αὐτός κυρίους ὑπολαμβάνει, πλαγίους εὕρισκε ἀναμφιβόλως. τούτοις οὖν ὡς ἔοικε μόνοις ἀρκεσθεῖς ὁ μακάριος ἐκεῖνος ἀνὴρ, οὐδὲν ἄλλο ἴδιον περὶ
40 τῶν πλαγίων ἤχων παρέδωκεν μὴ ἀκριβολογησάμενος παραδοῦναι περαιτέρω ἰδίας ὑποστάσεις ὡς εἴρηται τῶν πλαγίων ἤχων, ἀλλ' ἐμπεριέχεσθαι αὐτοὺς μέσον τῶν κυρίων, καὶ ἀναμίξαι αὐτοὺς εἶναι· καὶ καταλέγεσθαι ἀμφοτέρους, τοὺς πλαγίους ἐν τοῖς κυρίοις, καὶ τοὺς κυρίους ἐν ταῖς πλαγίοις αὐτῶν. καὶ οἱ μὲν κύριοι κατέρχονται μέχρι τῶν πλαγίων· καὶ οἱ
45 πλάγιοι ἀνέρχονται μέχρι τῶν κυρίων, καὶ οὕτω τελειοῦνται ὑπ' ἀλλήλων. ἐπεὶ οὖν καὶ ἡμεῖς ἐπὶ τὴν αὐτὴν ὕλην γεγόναμεν διενοήθημεν ἐρεῖν τὰ δοκοῦντα, καὶ παραστήσαι τοὺς πλαγίους ἤχους ὡς ἄρχοντας καὶ αὐτοὺς, καὶ ἴσως οὐ φαῦλον μὲν, οὔτε μὴν ἀπρεπές ὡς γ' ἐμαυτὸν πείθω. ἐροῦμεν
f.120v δ' ἀπομαζάμενοι τὸν ἰδρώτα ἀπὸ τῶν / παλαιότερων ἀνδρῶν, ἐξ ὧν ἀπο-
50 σπογγίσαντες καίπερ ὀλίγα πάνυ καὶ ἐν βραχέσι λόγοις περὶ τοῦ προκειμένου ἀπήγγειλαν. ὅμως μεγάλην ἐκαρπώσαμεθα τὴν ὠφέλειαν, ὡς ἀπὸ μικροῦ σπινθῆρος εἶωθε μέγα ἀνάπτεσθαι πῦρ. ὅθεν καὶ εἴ τις ἡμῖν ἔπεσθαι βούλοιο καὶ ὡς διδασκάλους ἡγοῖτο, διδάξομεν αὐτόν διὰ τοῦ παρόντος κανόνος, διηνεκῶς ἔχειν κατὰ νοῦν τὰ λεγόμενα. ἀπλῶς γοῦν ἴσθι καθολι-
55 κόν ἐπὶ τούτοις ὅρον. κυρίους μὲν ἤχους γινώσκειν τέσσαρας, δηλονότι τὸν πρῶτον, τὸν δευτέρον τὸν τρίτον καὶ τὸν τέταρτον. πλαγίους δὲ μοι νόει, τὸν πλάγιον τοῦ πρώτου, τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου, τὸν πλάγιον τοῦ τρίτου, τὸν λεγόμενον βαρύν καὶ τὸν πλάγιον τετάρτου. κύριοι δὲ ἐρρέθησαν ἐπειδὴ αὐτοὶ κυριεύουν πάντα τὰ μέλη καὶ τὰς φῶδας. οὐ γὰρ δύναται
60 τις ἅσαι τὸ μικρόν μέλος, ὅπερ οὐ καταλέγει τοῖς ἤχοις τούτοις. καὶ τότε οὐκ ἔχουσιν ἀνωτέρους αὐτῶν. ἀλλ' αὐτοὶ εἰσὶν ἀρχαί, καὶ οἰονεῖ πηγαὶ πάντων, ὧν ἂν τις βούληται ἅσαι καὶ ὑψῶσαι φωνήν· διὸ καὶ ἀνιόντες εἰσὶ, τουτέστι ἀναβαίνοντες. ὅθεν καὶ ἐν πάσῃ ἀναβάσει κύριον ἤχον ἐν ἐκάστη φωνῇ εὐρήσεις, ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον ἀναβαίνει τις ἀλλὰ καὶ καταβαί-

- f.121 νει, καὶ πλαγιάζει / ὥς δῆθεν ἀναπαυσόμενος, ἔχουσι καὶ οὗτοι τοὺς
εἰρημένους πλαγίους αὐτῶν. καὶ πλαγιάζουσιν ἐν αὐτοῖς, καὶ τελείως ἀνα-
παύονται διό καὶ πλάγιοι οὗτοι ἐκλήθησαν, καὶ ἀναπαύσεις, ὥς πλαγιαζόν-
των ἐν αὐτοῖς τῶν κυρίων καὶ ἀναπαυομένων τελείως ἐν αὐτοῖς, ὥς υἱῶν
70 ὄντων καὶ γεννημάτων, ἐξ αὐτῶν γὰρ ἐγεννήθησαν καὶ τὴν σύστασιν
ἔχουσιν. ἐκ τούτων δὴ πάντων, γεννῶνται καὶ δίφωνοι, καὶ τρίφωνοι, καὶ
τετράφωνοι, καὶ νενανοί, καὶ νάοι, καὶ μέσοι καὶ παραμέσοι, καὶ κύριοι,
καὶ παρακύριοι. καὶ οἱ μὲν κύριοι, ἔχουσι διφώνους ἐν τε ἀναβάσει καὶ
καταβάσει τούτους. ὁ μὲν πρῶτος ἦχος ἐν ἀναβάσει δίφωνον ἔχει τὸν
75 τρίτον, ἐν δὲ καταβάσει, τὸν βαρύν. ὁ δὲ δεύτερος ἐν ἀναβάσει τὸν
τέταρτον ἔχει δίφωνον, ἐν δὲ καταβάσει, τὸν πλάγιον τοῦ τετάρτου, οὗτος
δὲ ἐστὶν ὁ νέανες οὕτως (μουσικὸν παράδειγμα), ὅστις καὶ μέσος δεύτερος
λέγεται. καὶ ὁ μὲν τρίτος ἐν ἀναβάσει, δίφωνον ἔχει τὸν πρῶτον, ἐν δὲ
καταβάσει, τὸν πλάγιον τοῦ πρώτου. ὁ δὲ τέταρτος ἐν ἀναβάσει, δίφωνον
ἔχει τὸν δεύτερον, ἐν δὲ καταβάσει, τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου καὶ οὗτος
80 ἐστὶ τό λεγόμενον λέγετο, ὃ πολλακίς ἀπὸ τῆς διπλοπαραλλαγῆς, καὶ
βαρὺς γίνεται. τριφώνους δ' ἔχουσιν οἱ μὲν κύριοι ἦχοι τούτους. ὁ μὲν
f.121v πρῶτος / ἐν ἀναβάσει τὸν τέταρτον, ἐν δὲ καταβάσει, τὸν πλάγιον τοῦ
δευτέρου. ὁ δὲ δεύτερος ἐν ἀναβάσει, τρίφωνον ἔχει τὸν πρῶτον, ἐν δὲ
καταβάσει τὸν βαρύν. καὶ ὁ μὲν τρίτος ἦχος, ἐν ἀναβάσει τρίφωνον ἔχει
85 τὸν δεύτερον, ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ τετάρτου. ὁ δὲ τέταρτος
ἐν ἀναβάσει, τρίφωνον ἔχει τὸν τρίτον, ἐν δὲ καταβάσει, τὸν πλάγιον τοῦ
πρώτου. ἐνταῦθα δὲ καὶ διπλοπαραλλαγή γεννᾶται. καὶ ἴσθι καθολικόν
τε καὶ γενικόν ἐπὶ τούτοις κανόνα, ὅτι τὰ μέλη καὶ αἱ φθοραί, ἁλλοιοῦσι
τοὺς ἦχους καὶ ἄλλους ἀνταυτῶν ἀποτελοῦσι. καὶ τὸν μὲν πρῶτον ἦχον,
90 δευτέρον τὸν δὲ δεύτερον τρίτον καὶ τὸν τρίτον τέταρτον καὶ καθεξῆς. ὁ-
μοίως καὶ οἱ πλάγιοι ἔχουσι μέσους, διφώνους, τριφώνους καὶ τετραφώνους.
ὁ γὰρ πλάγιος τοῦ πρώτου δίφωνον καὶ μέσον ἔχει τὸν τρίτον. τό αὐτό γάρ
δηλοῖ δίφωνος καὶ μέσος. μέσον γάρ τῆς τετραφωνίας ἢ διφωνία πέφυκεν.
ἔχει γοῦν ὥς εἴρηται ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου, ἐν ἀναβάσει δίφωνον καὶ μέσον
95 τὸν τρίτον ἐν δὲ καταβάσει τὸν βαρύν. ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου, δίφωνον ἐν
ἀναβάσει τὸν τέταρτον ἔχει, ἐν δὲ καταβάσει, τὸν πλάγιον τοῦ τετάρτου. ὁ
f.122 δὲ βαρὺς, ἐν ἀναβάσει δίφωνον ἔχει τὸν πρῶτον, ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλά-
γιον τοῦ πρώτου. ὁ δὲ πλάγιος τοῦ τετάρτου, ἐν ἀναβάσει δίφωνον ἔχει τὸν
δευτέρον, ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου. τριφώνους δ' ἔχουσι
100 τοὺς τοιούτους· ὁ μὲν πλάγιος τοῦ πρώτου, τρίφωνον ἐν ἀναβάσει τὸν τέ-
ταρτον ἔχει, ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου. ὁ δὲ πλάγιος τοῦ
δευτέρου, ἐν ἀναβάσει τρίφωνον ἔχει τὸν πρῶτον, ὃς φθοριζόμενος ὥς εἴ-
ρηται ἀποτελεῖ τὸν νενανῶ, ἐν δὲ καταβάσει, τὸν βαρύν, ὃς φθοριζόμενος
γίνεται λέγετο. ὁ δὲ βαρὺς, ἐν ἀναβάσει τρίφωνον ἔχει τὸν δεύτερον, ἐν δὲ
105 καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ τετάρτου. ὁ δὲ πλάγιος τοῦ τετάρτου, ἐν ἀναβά-
σει τρίφωνον ἔχει τὸν τρίτον, ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ πρώτου κα-

τά τό μέτρον τῆς παραλλαγῆς. κατά δέ τό μέτρον τῆς διπλοπαραλλαγῆς, καί τόν κανόνα τόν λέγοντα, ὅτι πᾶσα τριφωνία τόν αὐτόν ἦχον ποιεῖ, οὗτος τρέπεται εἰς πλάγιον τοῦ τετάρτου ἀκωλύτως. ἔχουσι δέ καί τετραφώνους οὕτως· ὁ μέν πλάγιος τοῦ πρώτου, τόν πρῶτον, ὃς κύριος αὐτοῦ καλεῖται. 110 οὗτός ἐστι ὁ καλούμενος κυρίως τῶν ἄλλων τετράφωνος εἰ οὖν καί οἱ ἕτεροι f.122v τρεῖς κύριοι τετράφωνοι εἰσὶ τῇ φύσει τε / καί τῇ τάξει, ἀλλ' οὖν οὗτος τῶν ἄλλων ὑπερέχει, ἀφ' ἑνός γάρ ἐκάστου πλαγίου ἦχου τέσσαρας φωνάς ἀναβάς, ῥαδίως εὐρήσεις τόν κύριον αὐτοῦ, ὃς καί τετράφωνος λέγεται, ἐπειδή 115 αὐτοῦ ὑποκειμένου ἦχου, τέσσαρας ἀνῆλθες φωνάς. ὥσπερ ἂν δηλονότι ἀπό τοῦ πλαγίου πρώτου, εἴπῃς οὕτως (μουσικό παράδειγμα) ἀπό δέ τοῦ πλαγίου δευτέρου (μουσικό παράδειγμα) ἀπό τοῦ βαρέος (μουσικό παράδειγμα) ἀπό τοῦ πλαγίου τετάρτου (μουσικό παράδειγμα).

Ἐνταῦθα γοῦν ἔγνωσ τούς πάντας κυρίους τετραφώνους, ἐπειδή τέσσα- 120 ρας φωνάς ἐκ τῶν πλαγίων ἦχων ἀνῆλθες καί τόν κύριον εὑρες, ὁμῶς δέ εἰ καί τετράφωνοι καί οἱ λοιποὶ κύριοι ὥς προεῖρηται καί λέγονται καί εἰσίν. ἀλλ' οὖν ὁ πρῶτος ἦχος κατά πάντων ἔχει τό κράτος, ὅτι οὐδεὶς τῶν ἄλλων ὥς οὗτος χαρακτηρίζεται τετράφωνος. ἔχει γάρ πολλὰ τά εἶδη. ἔχει μέν πρῶτον, τό γαῦρον τε καί ἰσχυρόν ὥσανεὶ εἶδος πολεμικώτατον. εἴτα τό λαμ- 125 πρὸν καί πεπαρρησιασμένον μέλος. εἴτα τούς κρότους τῆς ᾠδῆς αὐτοῦ. ταῦτα μέν μετὰ περιουσίας ὁ πρῶτος λαμπρότερος τῶν ἄλλων ὑπάρχει, διό καί εἴληφε τά πρωτεῖα τοῦ λέγεσθαι πρῶτος, ὃς δηλονότι καί τερπνός τετράφωνος γίνεται ἀπό τοῦ πλαγίου πρώτου τέσσαρας φωνάς ἀνελθών. ὁ δέ πλά- f.123v γιος τοῦ δευτέρου, τετράφωνον ἔχει τόν δεύτερον, ὁ δέ βαρὺς τετράφωνον 130 ἔχει τόν τρίτον, ὁ δέ πλάγιος τοῦ τετάρτου, τετράφωνον ἔχει τόν τέταρτον, παραμέσους δέ, ἥτοι παρακυρίους ἔχουσιν, ὁ μέν πλάγιος τοῦ πρώτου, τόν δεύτερον (μουσικό παράδειγμα) ὁ δέ πλάγιος τοῦ δευτέρου τόν τρίτον οὕτως· (μουσικό παράδειγμα) ὁ δέ πλάγιος τοῦ τρίτου ἦχουν ὁ βαρὺς, τόν τέταρτον οὕτως· (μουσικό παράδειγμα) ὁ δέ πλάγιος τοῦ τετάρτου τόν πρῶτον οὕτως 135 (μουσικό παράδειγμα).

Ἀπορήσειεν ἂν τις, πῶς οἱ πλάγιοι τῶν ἦχων, καίπερ ἐλαττότεροι τῶν κυρίων, ἔχουν τετραφώνους, οἱ δέ κύριοι οὐδαμῶς· ὅτι οἱ μέν πλάγιοι τῇ φύσει ὄντες, κυρίους ἔχουν τούς καλουμένους τετραφώνους, οἱ δέ κυρίως κύριοι φύσει ὄντες, κυρίους οὐκ ἔχουσιν, ἵνα αὐτῶν τετράφωνοι 140 ἔσονται. εἰ γάρ ἐκ τοῦ κυρίου ἦχου, τοῦ τετραφώνου δηλαδὴ, δυναστεύσεις ἐξελθεῖν καί ἀναβῆναι φωνάς τέσσαρας, καί εὐλόγως ἐκεῖνος γενήσεται καί κλιθήσεται κύριος, οὗτος ὃν κατέλιπες κάτω, καί ἀνῆλθες τέσσαρας, οὐ κύριος ἐστὶ ἀλλὰ πλάγιος εὐρεθήσεται, κατελθόντος σου τέσσαρας. καί f.123v οὕτως οἱ μέν πλάγιοι τετραφώνους ἔχουσι τούς κυρίους αὐτῶν, ὥς μὴ 145 δυνάμενοι ποτέ εἶναι κύριοι ἀλλὰ πλάγιοι. οἱ δέ κύριοι, κυρίως κύριοι ὄντες, κυρίους οὐκ ἂν ποτέ σχοῖεν, καί ἥκιστα πλάγιοι κληθεῖεν, ἕως ἂν κύριοι ᾤσι. καί ταῦτα μέν περί τούτων. εἴρηται δέ καί περί τῶν μελῶν καί τῶν φθορῶν, ὅτι αὐτὰ εἰσὶ τὰ ἀλλοιοῦντα καί τούς ἦχους καί τήν ἐκ

μέτρους παραλλαγήν, καί αὐτήν τήν διλοπαραλλαγήν, ἔστιν ὅτε. καί
 150 ἄλλων τινά οὐσίαν καί μελωδίαν τοῦ προκειμένου ποιουσιν, ὅπερ εἴ τις
 ἐπιστημόνως ἐν τε τῷ παρ' ἡμῶν ἐκτεθέντι πρό τούτου περί τῆς ἀριθμή-
 σεως τῶν φωνῶν καί τῆς τάξεως καί γνώσεως τῶν ἤχων ἐρευνήσῃ ἐν τῷ
 παρόντι κανονίῳ εὐρήσῃ ἄν διελθών.

Ταῦτα δέ πεπόνηται καί συντέτακται παρά τοῦ ἐλαχίστου τῶν ἱερέων
 155 καί τῶν ἐμπείρων ἐν μουσικῇ, Ἰωάννου, οὗ τό ἐπὶ κλην ἔτυχε Πλουσιαδη-
 νός. εἰ μὲν οὖν ἱκανά ταῦτα, ὃ μουσικοί, καί ἡμῖν λυσιτελοῦντα εἴσεσθε,
 εὖ ἂν ἔχοι, καί τῷ Θεῷ χάρις τῷ φωτίζοντι τὰς διανοίας ἡμῶν. εἰ δ'
 ἄχρηστα εὕροιτε καί ἀνωφελῆ, οὐ τῇ τέχνῃ τό ἔγκλημα, ἀλλὰ τῇ ἐμῇ
 ἀμαθείᾳ γραφήσεται. Τέλος εἴληφε ἐνταῦθα.

IV. Ἰωάννου Λάσκαρη, «Παραλλαγή τῆς μουσικῆς τέχνης»

χφ. ΑΓ. Δ 570²⁵

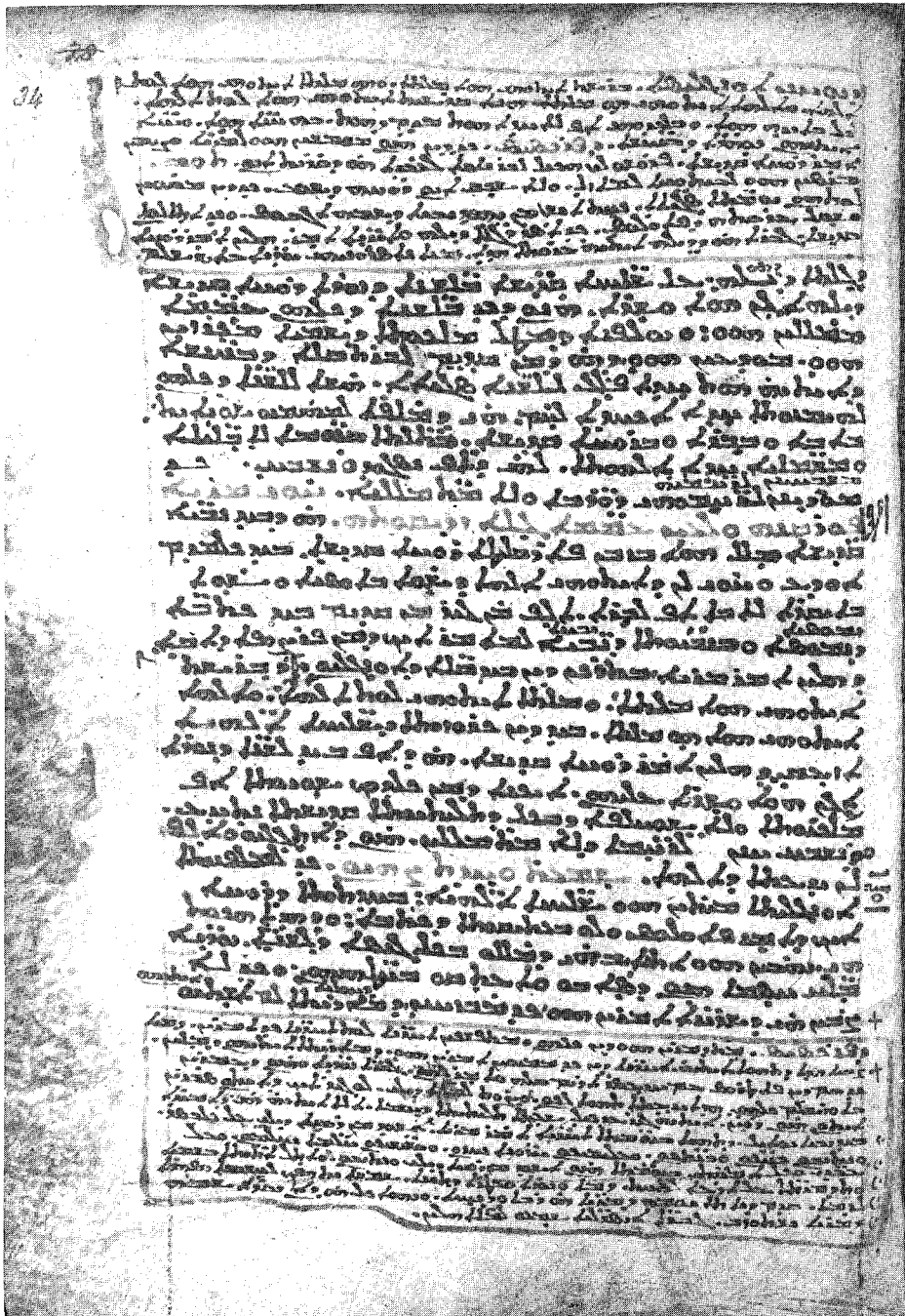
Ἔτερα παραλλαγή τῆς μουσικῆς τέχνης, σοφωτέρα καί ἀκριβεστέρα εἰς
 ἄκρον, πονηθεῖσα δέ καί συνταχθεῖσα, παρά κύρ Ἰωάννου τοῦ Λάσκαρη
 τοῦ Καλομισίδου, καί μαῖστορος. ἐναντία μὲν τοῖς πρώτοις, καί οὐκ ἐναντία.
 ἐναντία γάρ, πρὸς τοὺς μὴ εἰδότας ὥς γέγραπται. εἰς δέ τοὺς ἐντέχνως κα-
 5 τέχοντας αὐτὴν ἀκριβῶς, βεβαίως τε μᾶλλον καί ἀναπλήρωσις, καί μεγί-
 στη ἡδύτης, ἐντεῦθεν ἀναφανείσα τῇ τέχνῃ, ὥς τὰ ἐν αὐτῇ ἰδιώματα, σαφέ-
 στατα καταγγέλουσα, ἀποδεικνύουσα δέ, ἅπασαν τῶν τεσσάρων κυρίων ἡ-
 χων τὴν ὑπόστασιν τε καί κίνησιν, καί τῶν τεσσάρων πλαγίων ἡχων αὐτῶν,
 ἐν τε ἀναβάσει καί καταβάσει. ἐν μὲν τῇ ἀναβάσει τοῦ ἡχου ἐκ τῶν πλαγίων,
 10 διφώνους καί τριφώνους, καί τετραφώνους ἀποτελοῦσι, καί εἰς τοὺς πλα-
 γίους αὐτῶν καί υἱούς²⁶ καταλήγουσιν. ἐν δέ τῇ καταβάσει αὐτῶν ἐκ τῶν κυ-
 ρίων, εἰς μέσους ἐκπίπτουσι, καί παραμέσους, εἰς πλαγίους τε καί παραπλα-
 15 γίους, / καί εἰς αὐτόν τόν θεμέλιον καταλήγουσι. γέγραπται γάρ, ὅτι κύριοι
 ἦχοι, εἰσὶ τέσσαρες, καί τέσσαρες πλάγιοι. καί κύριοι μὲν εἰσὶν, ὁ πρῶτος,
 ὁ δευτέρος, ὁ τρίτος, καί ὁ τέταρτος. οἱ πλάγιοι δέ εἰσὶν, καί αὐτοὶ τέσσα-
 ρες. ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου, ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου, ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου,
 ἦγουν ὁ βαρύς, καί ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου. ἔχουσι δέ οἱ κύριοι ἦχοι, καί
 μέσους ἐν ταῖς κατιούσαις. ὁμοίως καί οἱ πλάγιοι μέσους ἐν ταῖς ἀνιούσαις,
 οὓς λέγομεν διφώνους. ὁ μέσος γάρ τοῦ πρώτου, ἐστὶν ὁ βαρύς, καί ὁ μέσος
 20 τοῦ δευτέρου ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου· ἔστι δέ καί ὁ τρίτος μέσος δευτέρου,
 καί πρώτου. καί ὁ μέσος τοῦ τρίτου, ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου. καί ὁ μέσος τοῦ
 τετάρτου, ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου, ὃ(ς) καί καλεῖται λέγετο. τό γάρ λέγετο
 ἐστὶν πλάγιος δευτέρου καί βαρύς. ἔχουσι δέ καί οἱ πλάγιοι ἦχοι ὥς προεί-
 πομεν, διφώνους ἐν ταῖς ἀνιούσαις. ὁ πλάγιος πρώτου, ἔχει δίφωνον τόν

25. Οι μαρτυρίες των ἡχων στο κείμενο παραλείπονται.

26. Ο Ch. Bentas, μν. ἔργο, σελ. 22, γράφει: ἄλλους.

25 τρίτον, καὶ ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου, ἔχει δίφωνον τὸν τέταρτον. καὶ ὁ πλά-
 γιος τοῦ τρίτου, ἡγουν ὁ βαρὺς, ἔχει δίφωνον τὸν πρῶτον. καὶ ὁ πλάγιος
 f.41 τοῦ τετάρτου / ἔχει δίφωνον τὸν δεύτερον. ἔχουσι δὲ καὶ τινα ιδιώματα οἱ
 μέσοι ᾄδόμενοι ἐκ τῶν κυρίων, ὅτι σχηματίζονται καὶ ἀλλοιοῦνται εἰς πα-
 ραμέσους, καὶ οἱ πλάγιοι εἰς παραπλαγίους. οἱ δὲ παράμεσοι τῶν κυρίων,
 εἰσὶν οὗτοι· παράμεσος πρῶτου, ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου. ἔτεροι λέγουσι τὸν
 πλάγιον τοῦ τετάρτου ἢ τὸ νέανες. ὁ δὲ παράμεσος τοῦ δευτέρου, ἐστὶν ὁ βα-
 ρὺς, καὶ ὁ παράμεσος τοῦ πρῶτου, ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου· ὁμοίως καὶ ὁ
 πλάγιος τοῦ τετάρτου καὶ ὁ παράμεσος τοῦ τετάρτου πλάγιος τοῦ πρῶτου.
 παραπλάγιοι δὲ τούτων, εἰσὶν οὗτοι. παραπλάγιος πρῶτου ὁ πλάγιος τοῦ δευ-
 35 τέρου καὶ παραπλάγιος τοῦ δευτέρου, ὁ πλάγιος τοῦ πρῶτου, καὶ παραπλά-
 γιος τοῦ τρίτου, τὸ λέγετο καὶ παραπλάγιος τοῦ τετάρτου καὶ ὁ πλάγιος τοῦ
 τετάρτου, ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου, ἡγουν ὁ βαρὺς. ἔχουσι δὲ οὗτοι, καὶ τριφώ-
 νους, καὶ τετραφώνους, οὓς καὶ παρακύριους λέγομεν. ἐξ αὐτῶν γάρ καὶ νῶοι
 40 γεννῶνται, καὶ πρωτόβαροι καὶ τετράφωνοι. τοῦτο γὰρ γίνωσκε, ὃ ἀκροατά,
 ὅτι τρεπτικός ἐστὶν ὁ ἦχος. καὶ διὰ τοῦτο οἱ κύριοι εἰς πλαγίους τρέπονται,
 f.41v καὶ οἱ πλάγιοι εἰς / κυρίους τὸ ἀνάπαλιν, καθὼς καὶ ὁ θαυμάσιος μαῖστωρ
 Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης, ἐν τῇ σοφωτάτῃ αὐτοῦ μεθόδῳ τῇ παραλλαγῇ,
 τοῦτο ὑπέδειξεν, ἐν μὲν τῇ ἀναβάσει διὰ τοῦ ὀλίγου, τοὺς πλαγίους ἤχους,
 κυρίους ἀπέδειξεν, ἐν δὲ τῇ καταβάσει διὰ τοῦ ἀποστρόφου τοὺς κυρίους ἡ-
 45 χους πλαγίους ἄλιν ἀπέδειξεν. καὶ ταῦτα μὲν περὶ τούτων. ὁ γὰρ πλάγιος
 τοῦ πρῶτου, ἔχει τρίφωνον τὸν τέταρτον, καὶ τὸν πρῶτον, τὸν τέταρτον μὲν,
 ἀπὸ τῆς ὑποκειμένης παραλλαγῆς. ἀπὸ δὲ ἑτέρας διπλοπαραλλαγῆς, εὐρή-
 σεῖς τὸν πρῶτον ἀκωλύτως, καὶ οὐχὶ τὸν τέταρτον. ὅταν γὰρ ἐπάνω τοῦ τε-
 50 τάρτου διφωνίαν ποιήσης, εὐρήσεις τρίτον, ὡς παρὰ τοῦ πρῶτου. καὶ κατα-
 βάς ἄλιν δύο φωνάς ἐξ αὐτοῦ ἡγουν τοῦ τρίτου αὕτη γὰρ ἡ πτώσις γενᾶσθαι
 εἶωθεν μεταξὺ πρῶτου καὶ τετάρτου, ἄλιν τὸν αὐτὸν ἦχον εὐρήσεις, ἡγουν
 τὸν τέταρτον. καὶ ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου ἔχει τρίφωνον τὸν πρῶτον καὶ τὸν
 νεενανῶ, καὶ ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου ἡγουν ὁ βαρὺς, ἔχει τρίφωνον τὸν δεύ-
 42 τερον. καὶ ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου, ἔχει τρίφωνον τὸν τρίτον. οἱ γὰρ τετρά-
 φωνοὶ εἰσὶ τοῦ καθ' ἑνός ἡχου, ὁ κύριος αὐτοῦ. ὅταν γὰρ ἐξέλθῃς ἀπὸ τὸν
 καθ' ἑν πλάγιον φωνάς τέσσαρας, αὐτός ἐστὶν ὁ κύριος αὐτοῦ, ὁ λεγόμενος
 τετράφωνος. εἰσὶ δὲ καὶ οἱ παρακύριοι τῶν ἡχων, ἡγουν τῶν πλαγίων αὐτῶν,
 οὗτοι. παρακύριος τοῦ πλαγίου πρῶτου, ἐστὶν ὁ δεύτερος. παρακύριος τοῦ
 πλαγίου δευτέρου ἐστὶν ὁ τρίτος. παρακύριος τοῦ βαρέος ἐστὶν ὁ τέταρτος.
 60 παρακύριος τοῦ πλαγίου τετάρτου, ἐστὶν ὁ πρῶτος.

Γίνωσκε, ὃ ἀκροατά, ὅτι πᾶσα τριφωνία, τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ, ἡγουν
 ἀπὸ τὸν καθ' ἑν ἦχον εὐγα φωνάς τρεῖς, ἄλιν ὁ αὐτός ἦχος ἐστί. αὕτη ἐστί
 ἡ τριφωνία.



1. Κείμενο της Οκτώηχου του Σεβήρου σε συριακή μετάφραση.
Χφ. Βρετανικού Μουσείου, Add. 17.134, f. 34r

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525

2. Κείμενο της Οκτωήχου του Σεβήρου σε συριακή μετάφραση.
Χφ. Βρετανικού Μουσείου, Add. 18.816, f. 59v

[illegible][illegible]

α	ο	ρ	η
α	υ	ρ	η

πθ	πυ	υξ	πθ
πθ	πυ	υξ	πθ

του θ φθ ϑ φθ ο αμι
και κατι ούσαι

υξ	πθ	πυ	υ	ρ	η
πθ	υξ	υξ	ρ	η	ρ

πθ	πθ	υξ	ρ	η	η
πθ	πθ	πθ	η	υ	η

θ ϑ φθ ϑ αμι ου κη κα ϑ
θ ϑ φθ ϑ φθ αμι ου κη κα ϑ

πθ	πθ	πθ	η	η	υ
πθ	υξ	πθ	υ	ρ	η

πθ	πθ	πθ	η	υ	ρ
πθ	πθ	πθ	υ	η	υ

π θ υ ξ υ ξ υ ξ υ ξ υ ξ υ ξ
π θ υ ξ υ ξ υ ξ υ ξ υ ξ υ ξ

πθ	πθ	η
πθ	πθ	υ

πθ	υξ	η
υξ	υξ	ρ

πθ	πθ	η
πθ	πθ	η

οι υξ αμ π αρο φ η π ρ ω και αμ αμ φ ι υ ξ π ρ η ι υ ξ

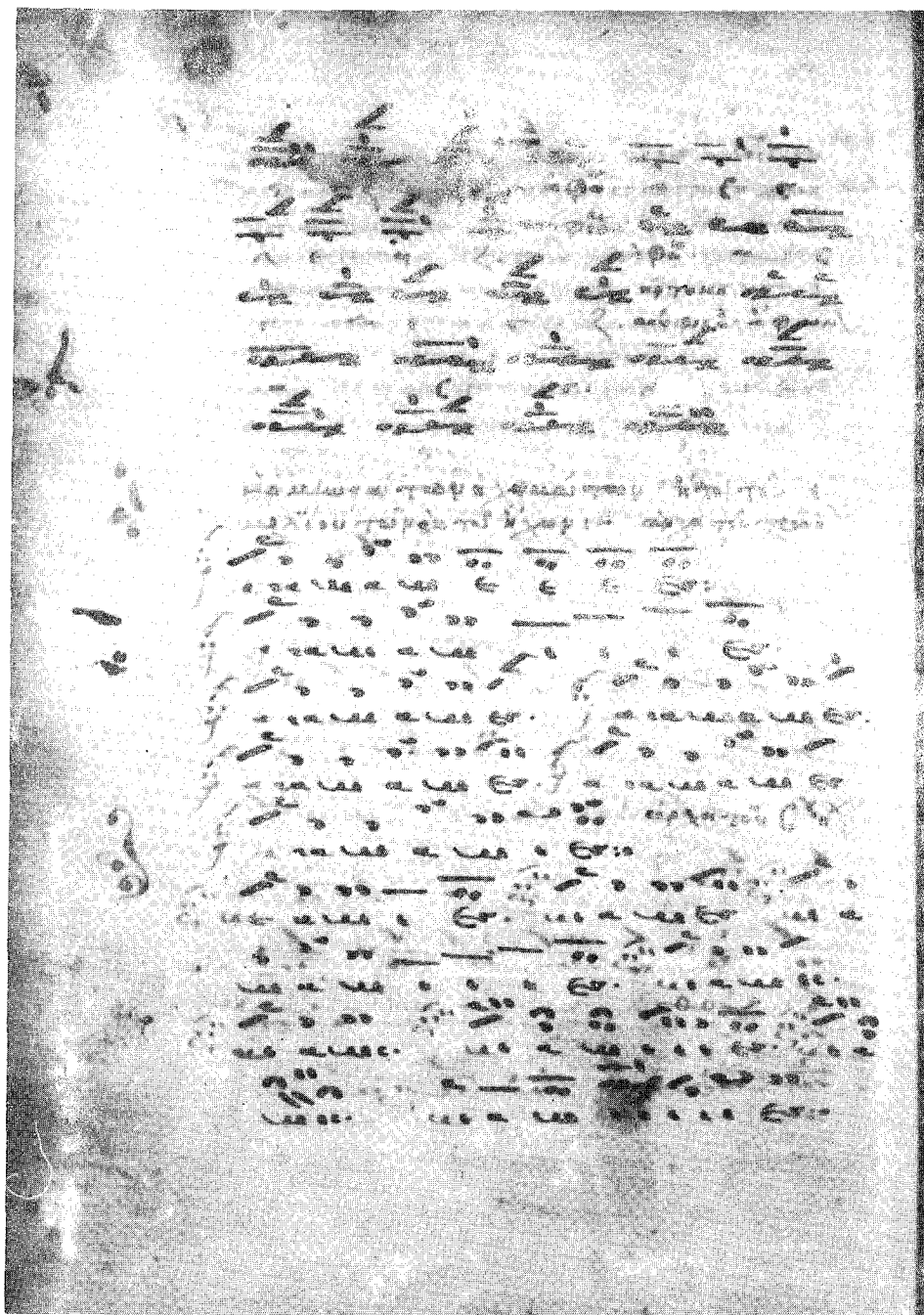
π α	π β	υ ξ	π θ
π θ	π β	υ ξ	π θ

οι υξ αμ π αρο φ η π ρ ω και αμ αμ φ ι υ ξ π ρ η ι υ ξ

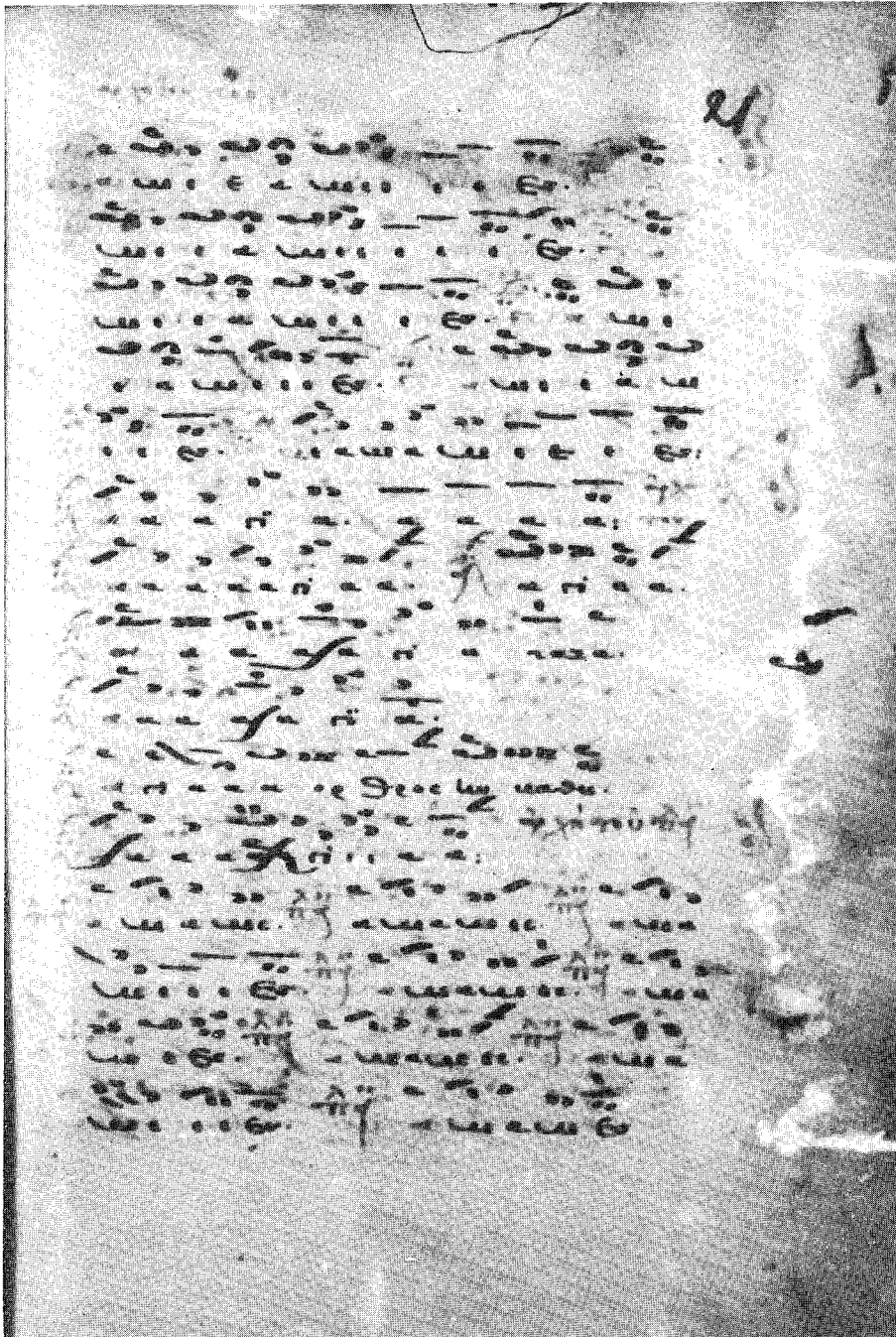
α	υ	ρ	η
α	υ	ρ	η

του θ φθ ϑ φθ ο αμι
και κατι ούσαι

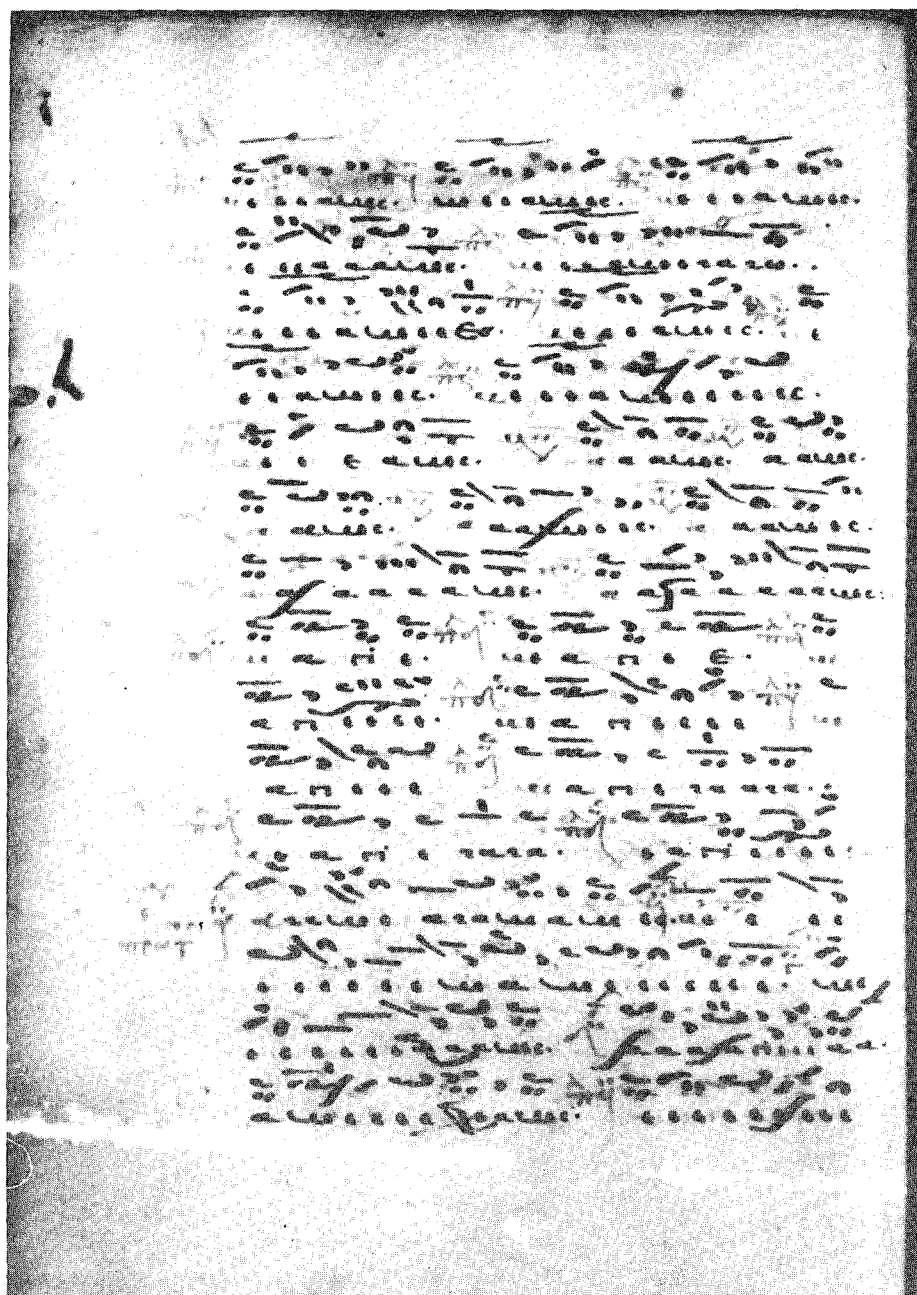
4. Σχεδιαγράμματα των ήχων. Χφ. Paris. Gr. 360, f. 225v



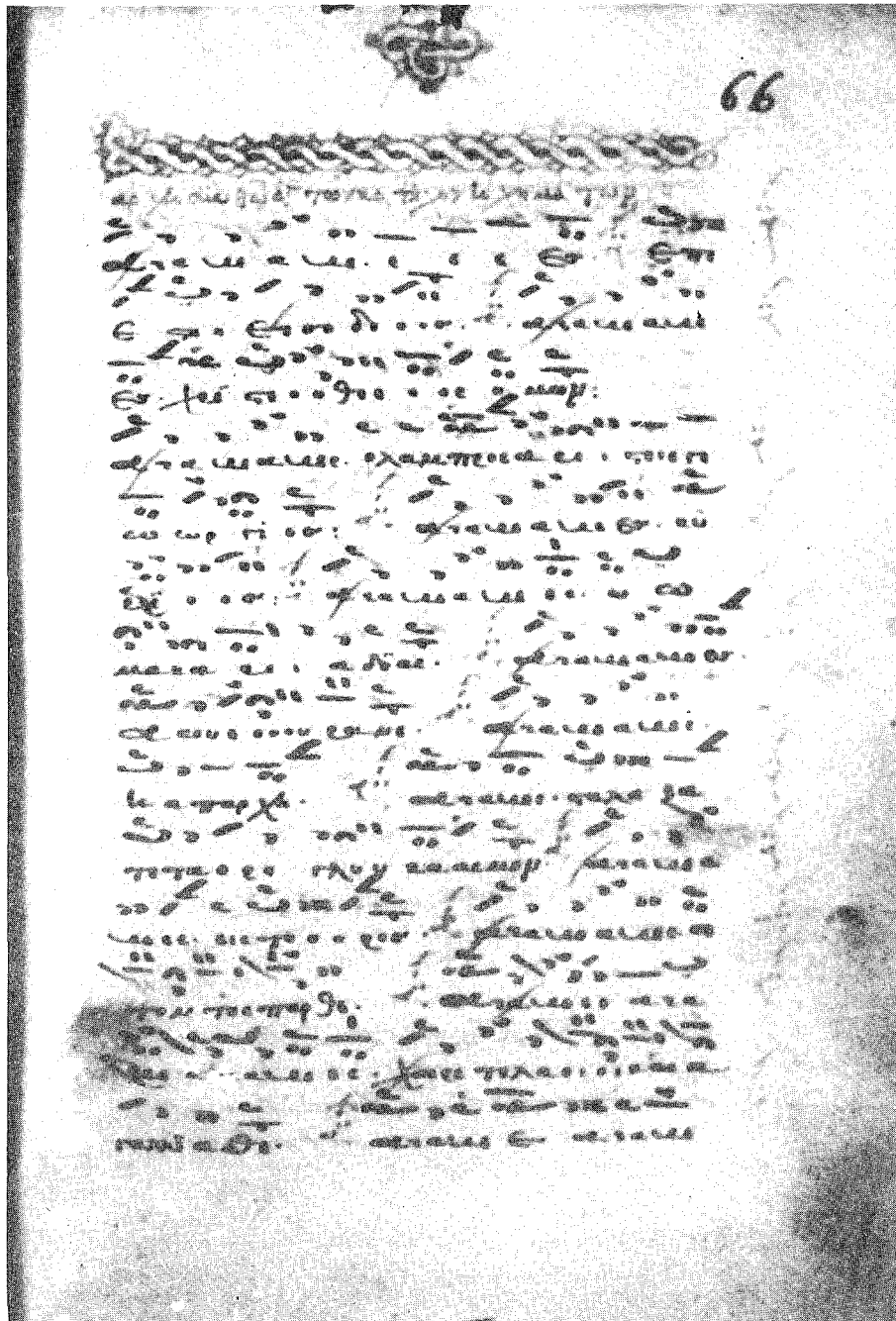
6. «Ἑρμηνεία τῶν κατ' ἦχον ἡχημάτων ἥτοι τοῦ θεμελίου τῶν ὀκτώ ἡχων». Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 20v



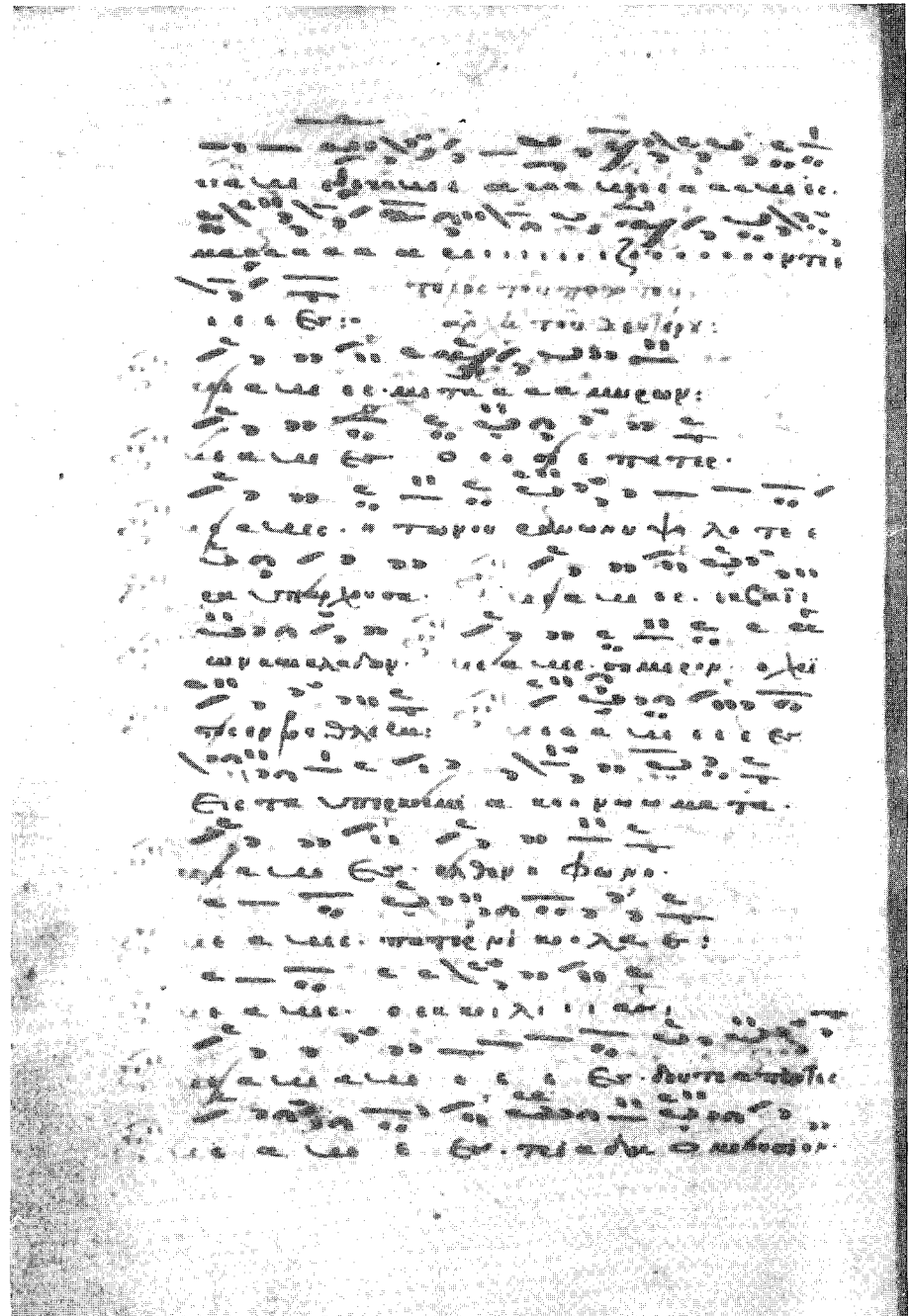
7. «Ἑρμηνεῖα τῶν κατ' ἦχον ἡχημάτων ἥτοι τοῦ θεμελίου τῶν ὀκτώ ἡχων». Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 21r



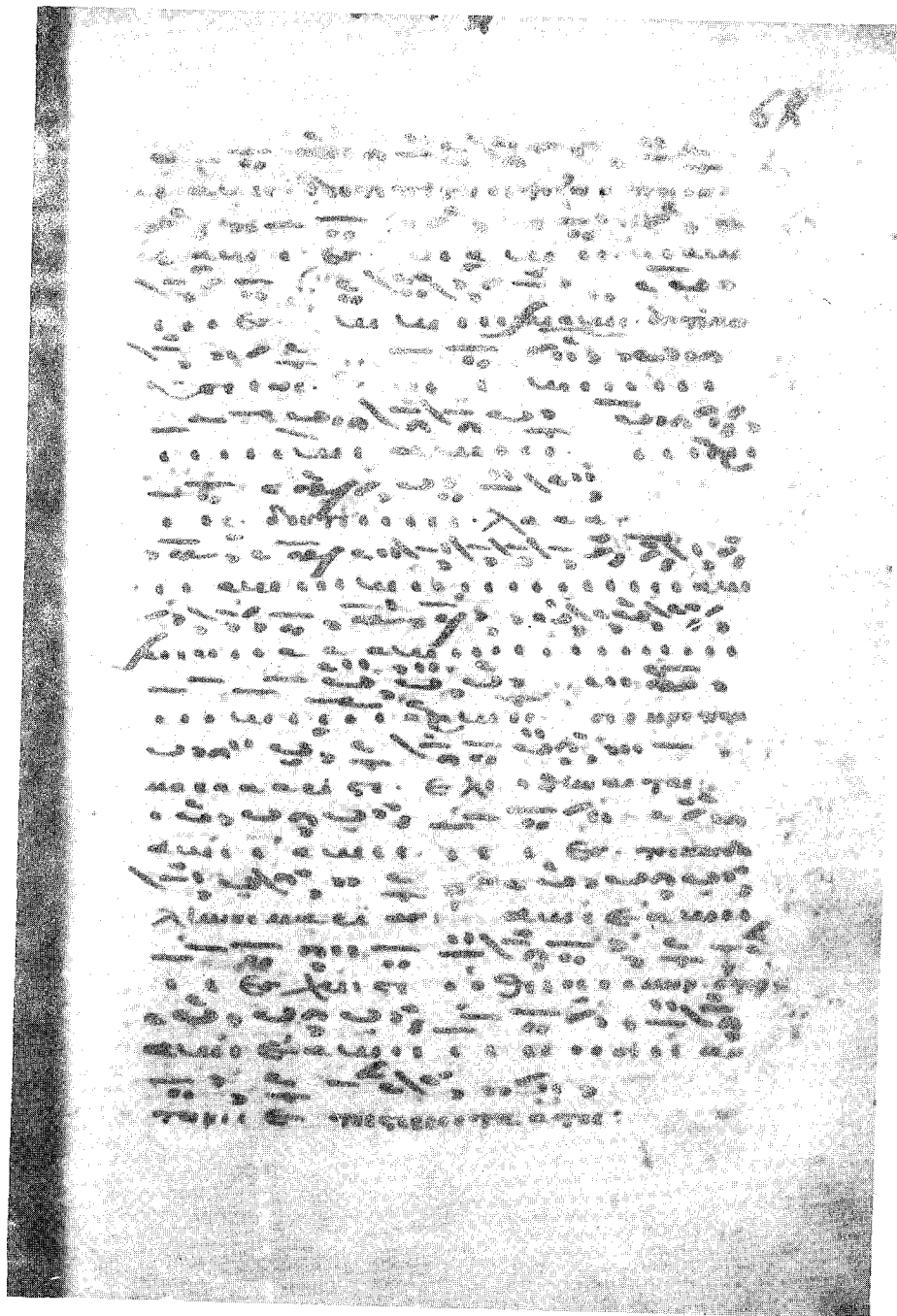
8. «Ἑρμηνεία τῶν κατ' ἦχον ἡχημάτων ἥτοι τοῦ θεμελίου τῶν ὀκτώ ἦχων». Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 21v



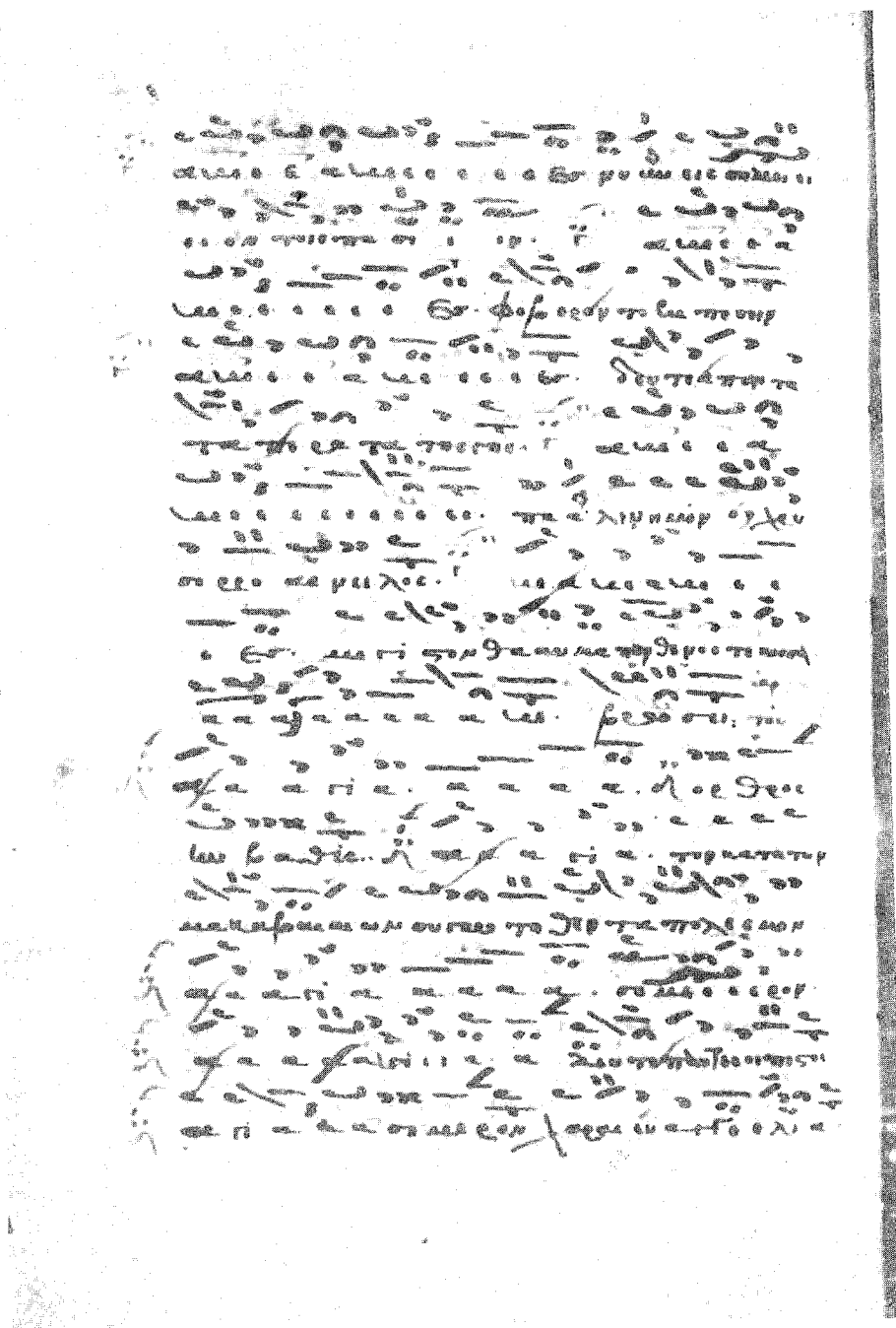
9. Ηχηματα. Ήχος α'. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 66r



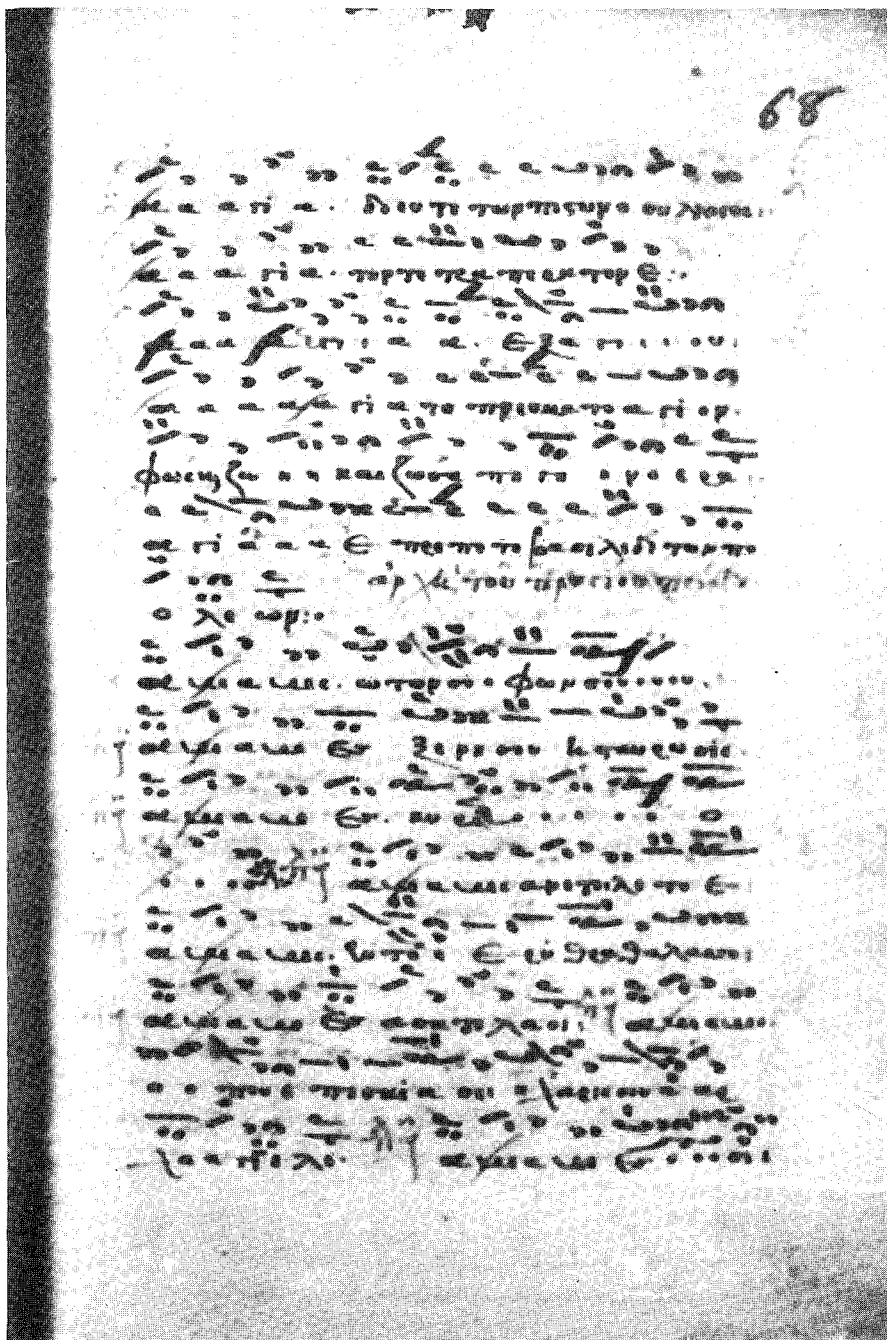
10. Ηχηματα. Ἦχος α' και β'. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 66v



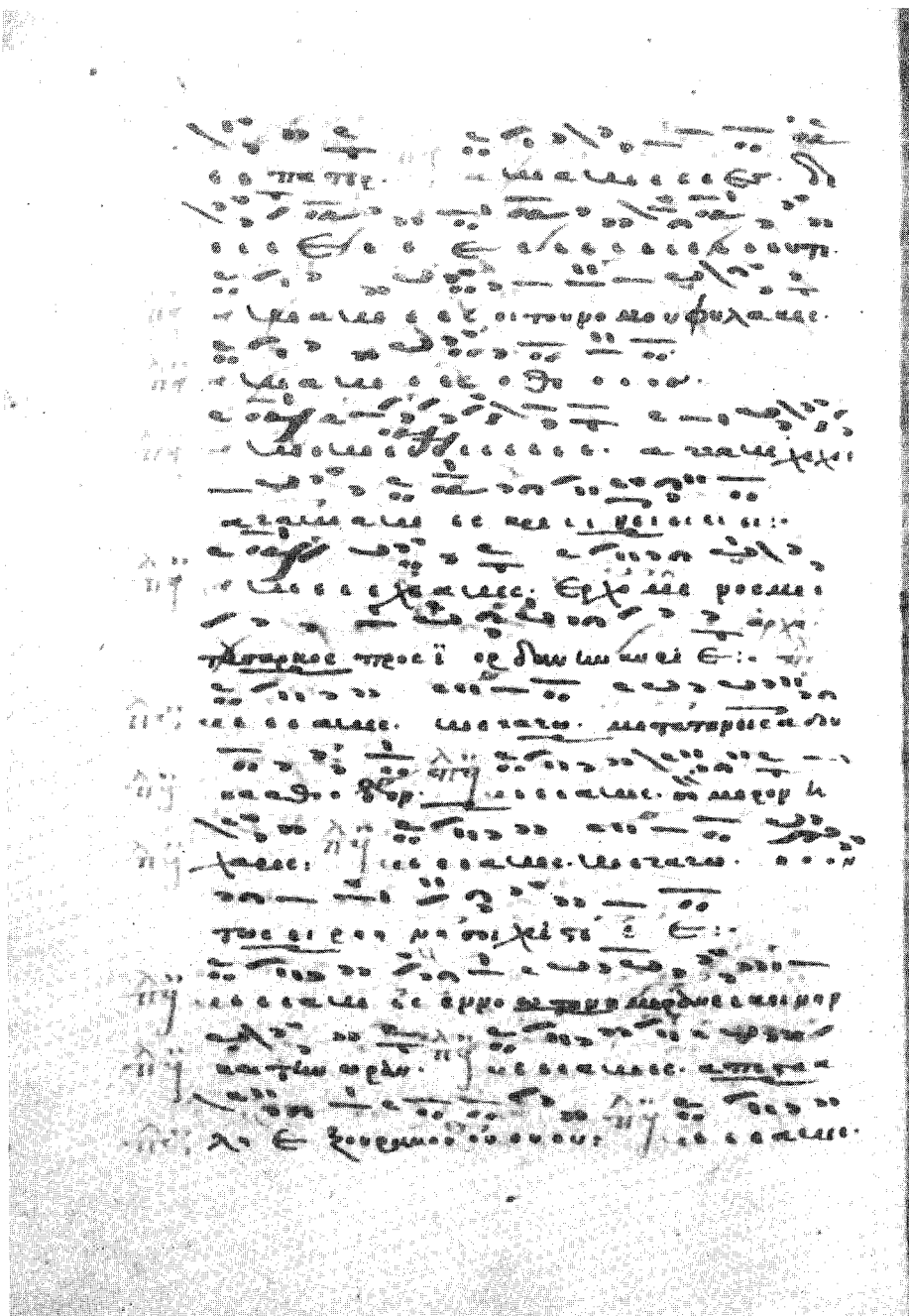
11. Ηχήματα. Ἦχος β' και γ'. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 67r



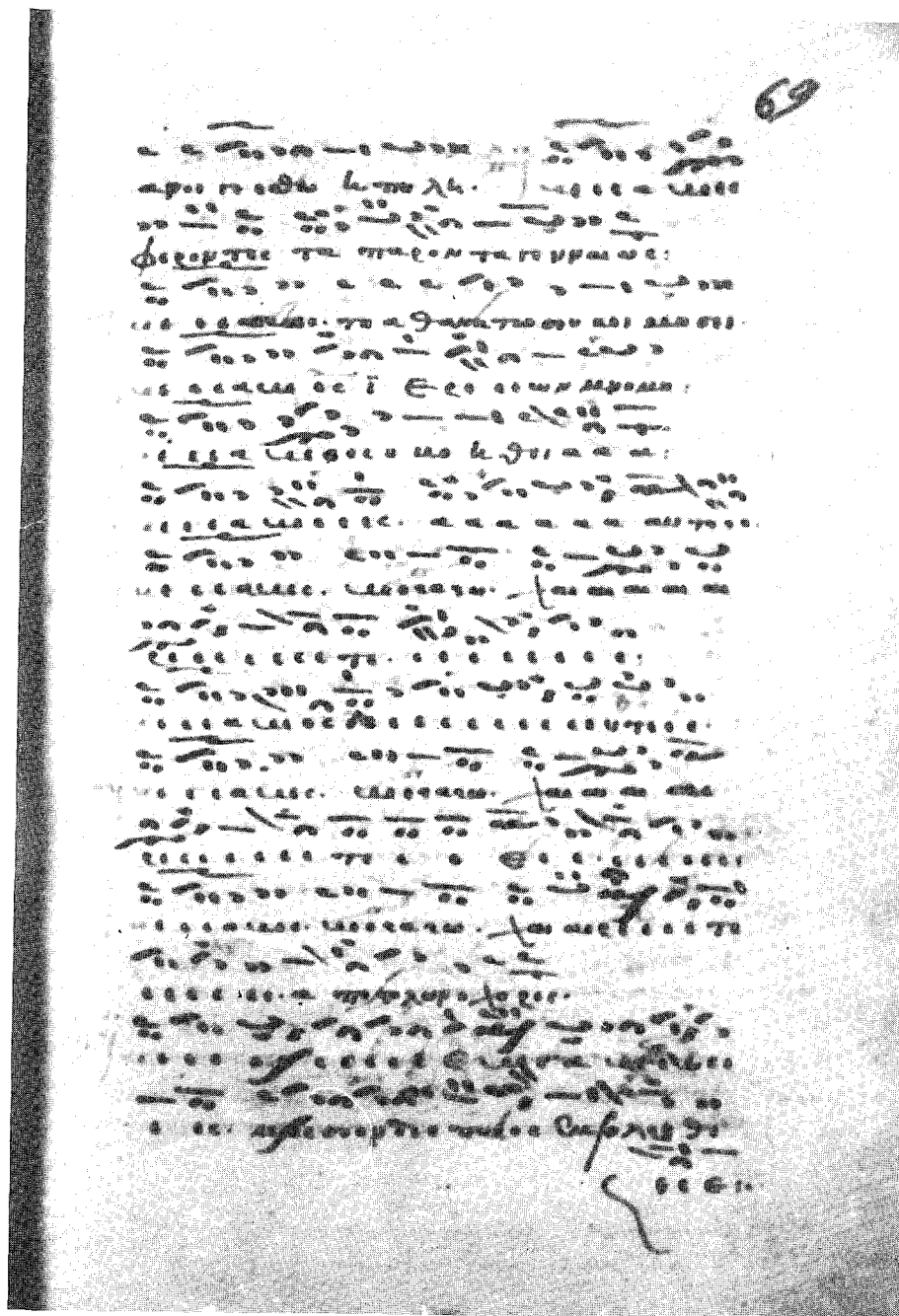
12. *Ηχήματα*. Ἦχος γ' και δ'. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 67v



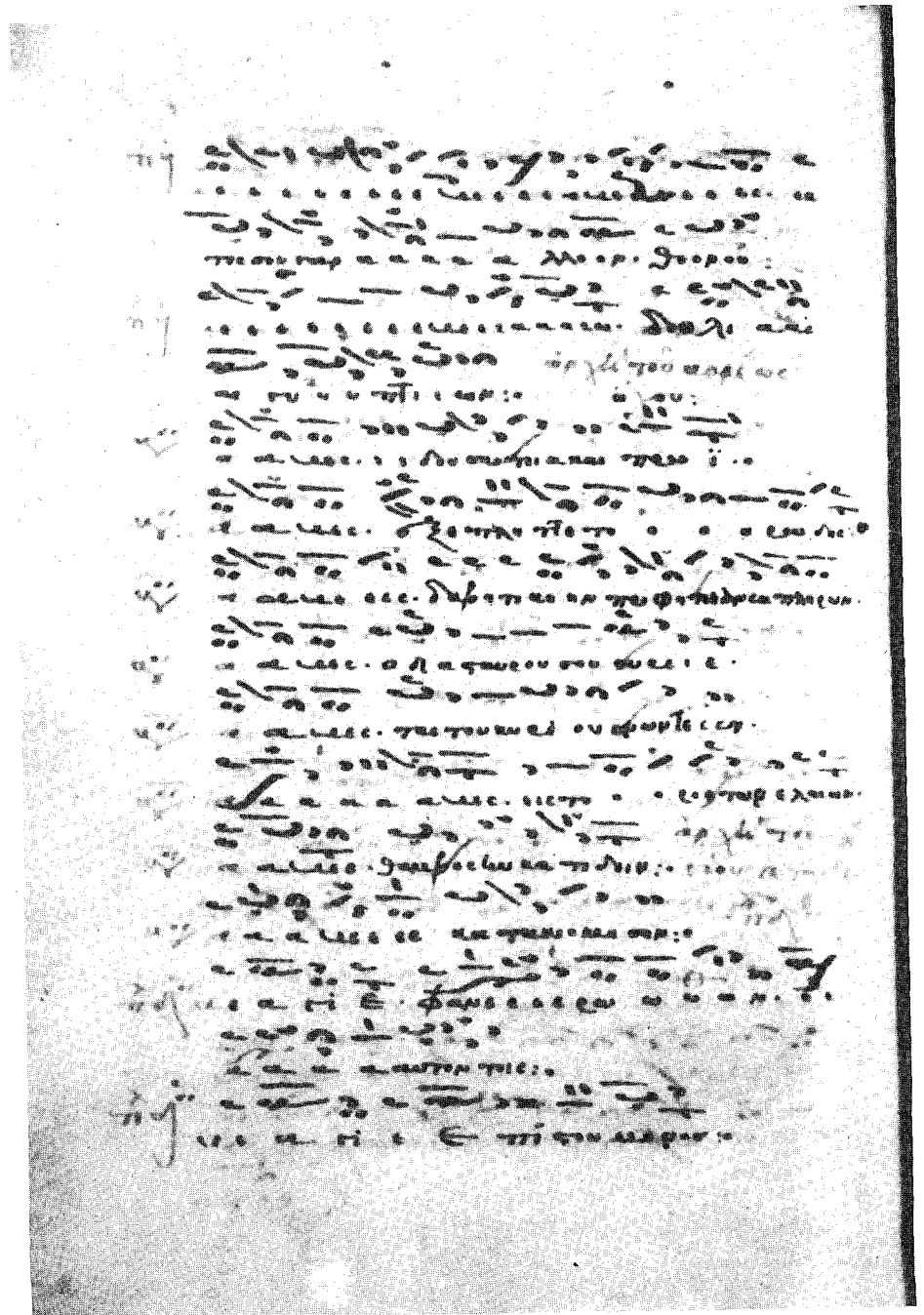
13. Ηχήματα. Ἦχος δ' και πλ. α'. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 68r



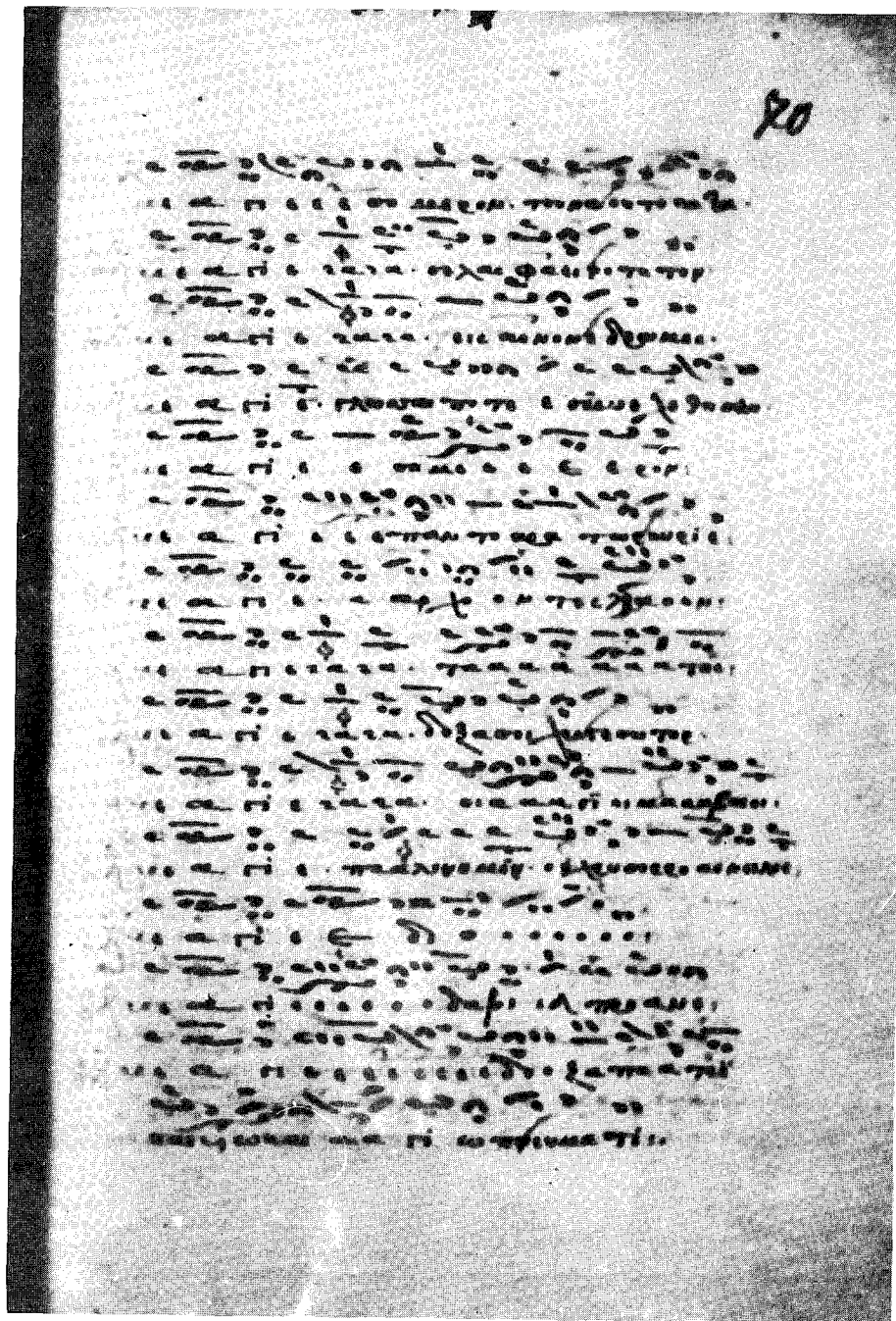
14. Ηχήματα. Ἦχος πλ. α' και πλ. β'. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 68v



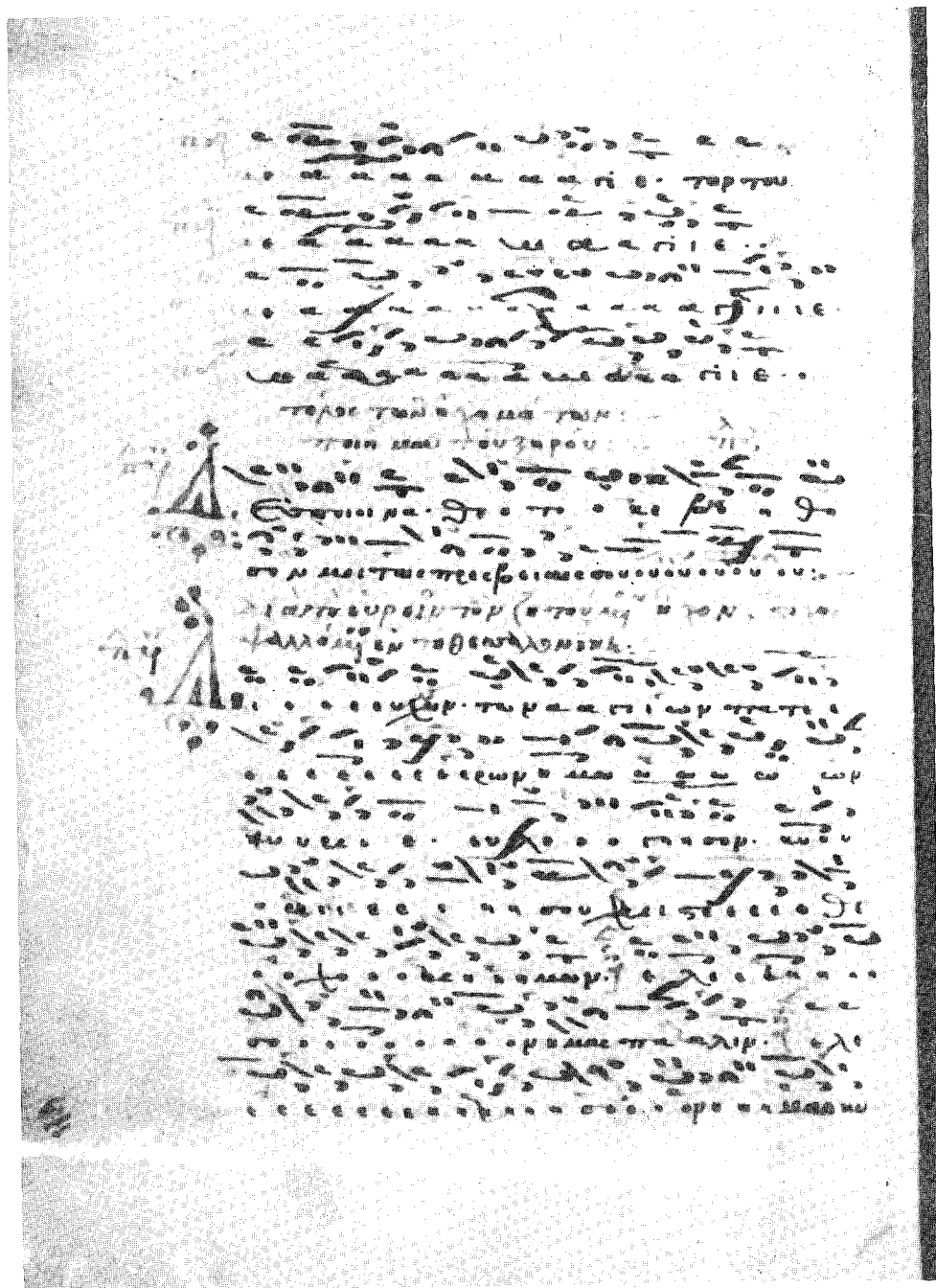
15. Ηχήματα. Ήχος πλ.β'. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 69r



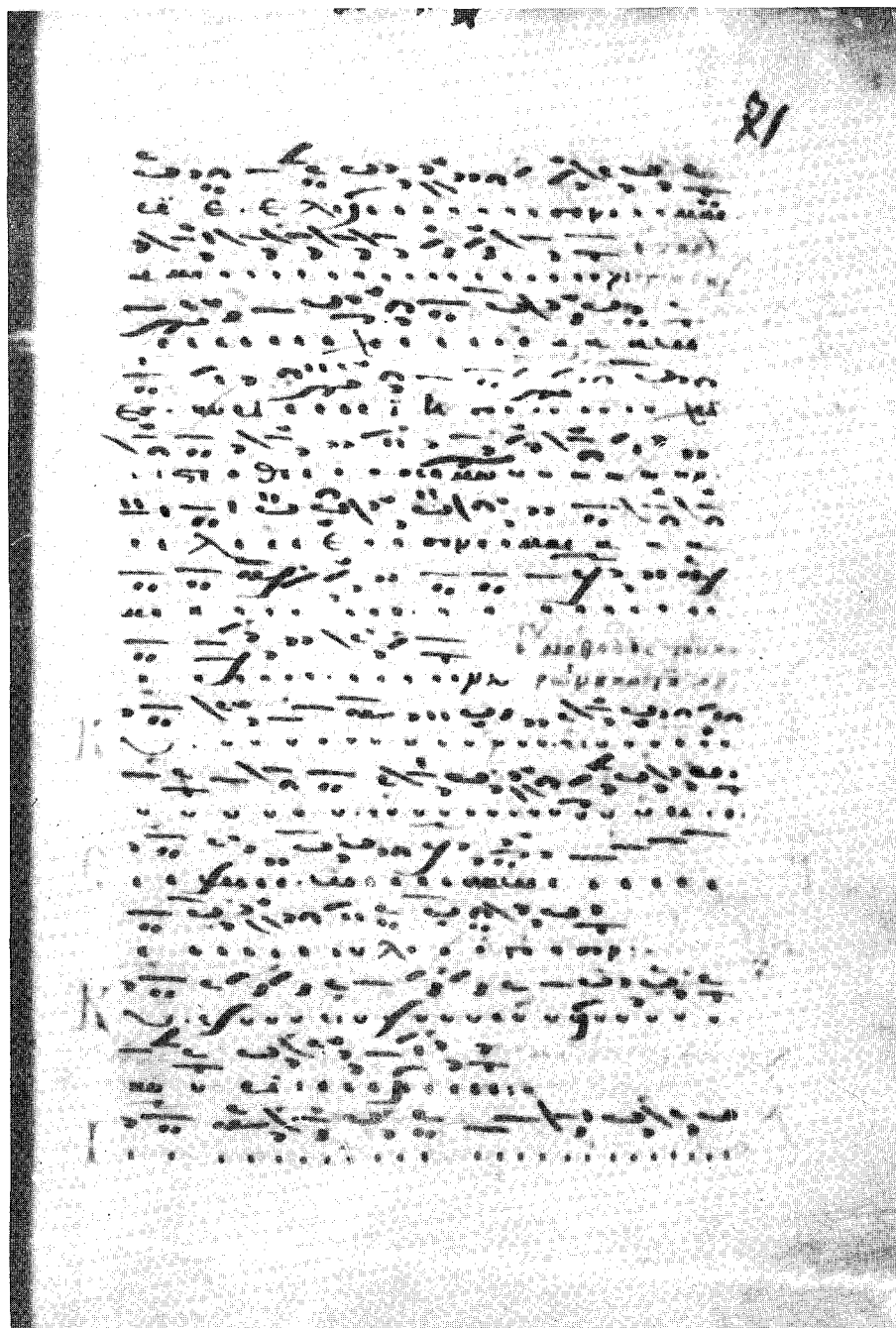
16. Ηχήματα. Ηχος βαρύς και πλ. δ'. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 69v



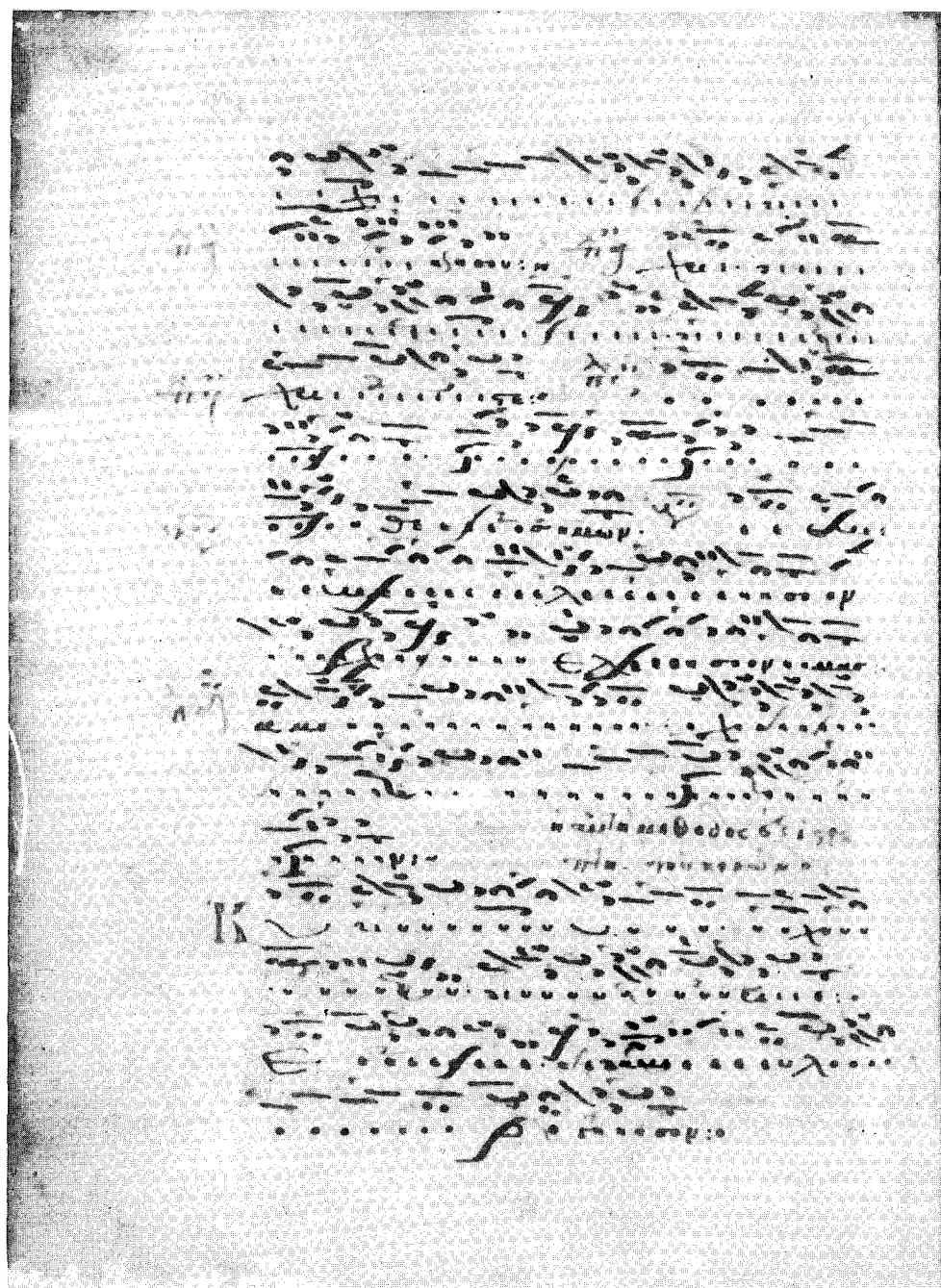
17. Ηχηματα. Ἦχος πλ. δ'. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 70r



18. *Ηχήματα. Ἦχος πλ. δ' και «Διά τό εὑρεῖν τόν ζητούμενον ἦχον, στιχηρόν ψαλλόμενον ἐν τῇ Θεσσαλονίκῃ».* Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 70v



19. «Διὰ τό εὑρεῖν τόν ζητούμενον ἦχον...» και «Μέθοδος τοῦ Κορώνη κατ' ἦχον».
Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 71r



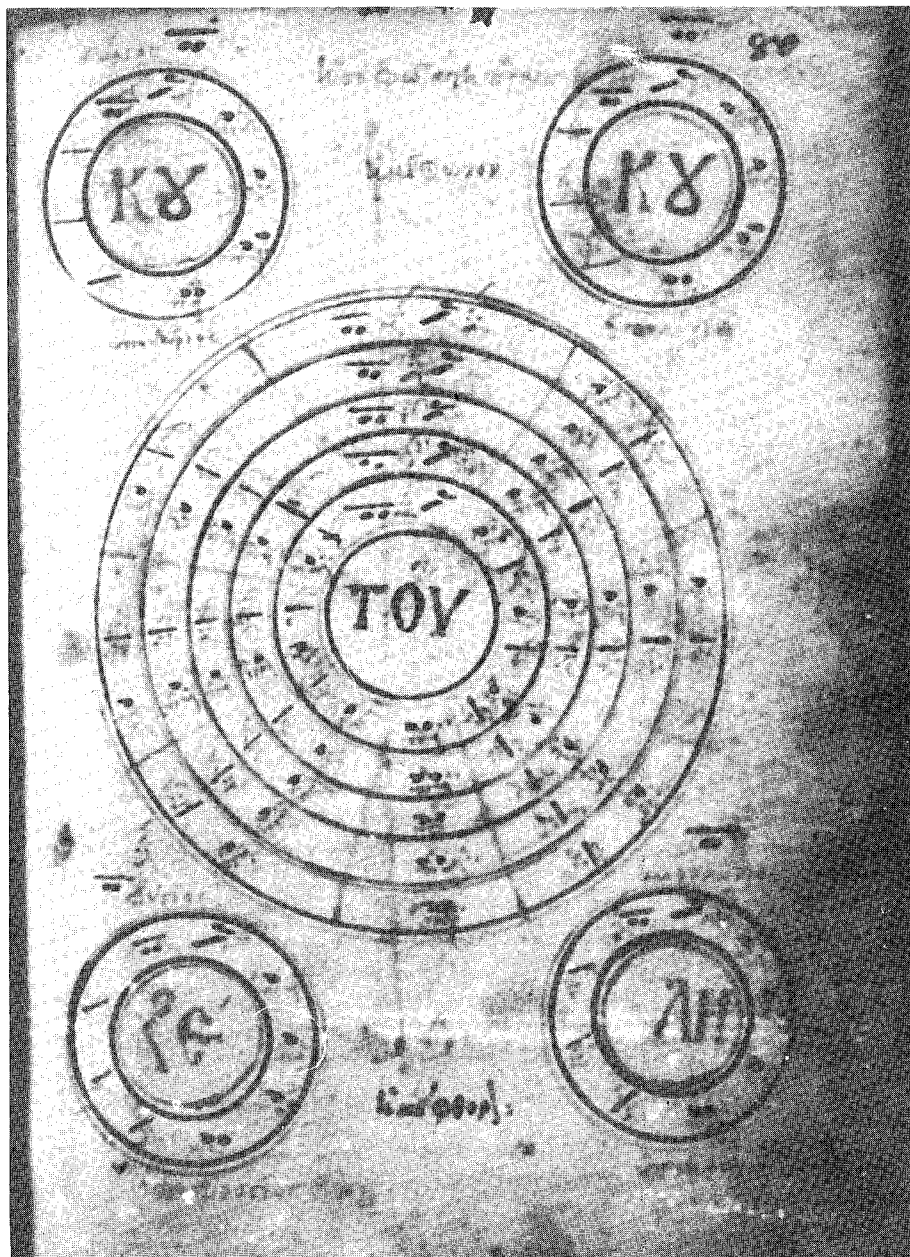
20. «Μέθοδος τοῦ Κορώνη κατ' ἦχον» και «ἡ αὐτὴ μέθοδος ἐξιστρεπτὴ, τοῦ Κορώνη».
Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 71v



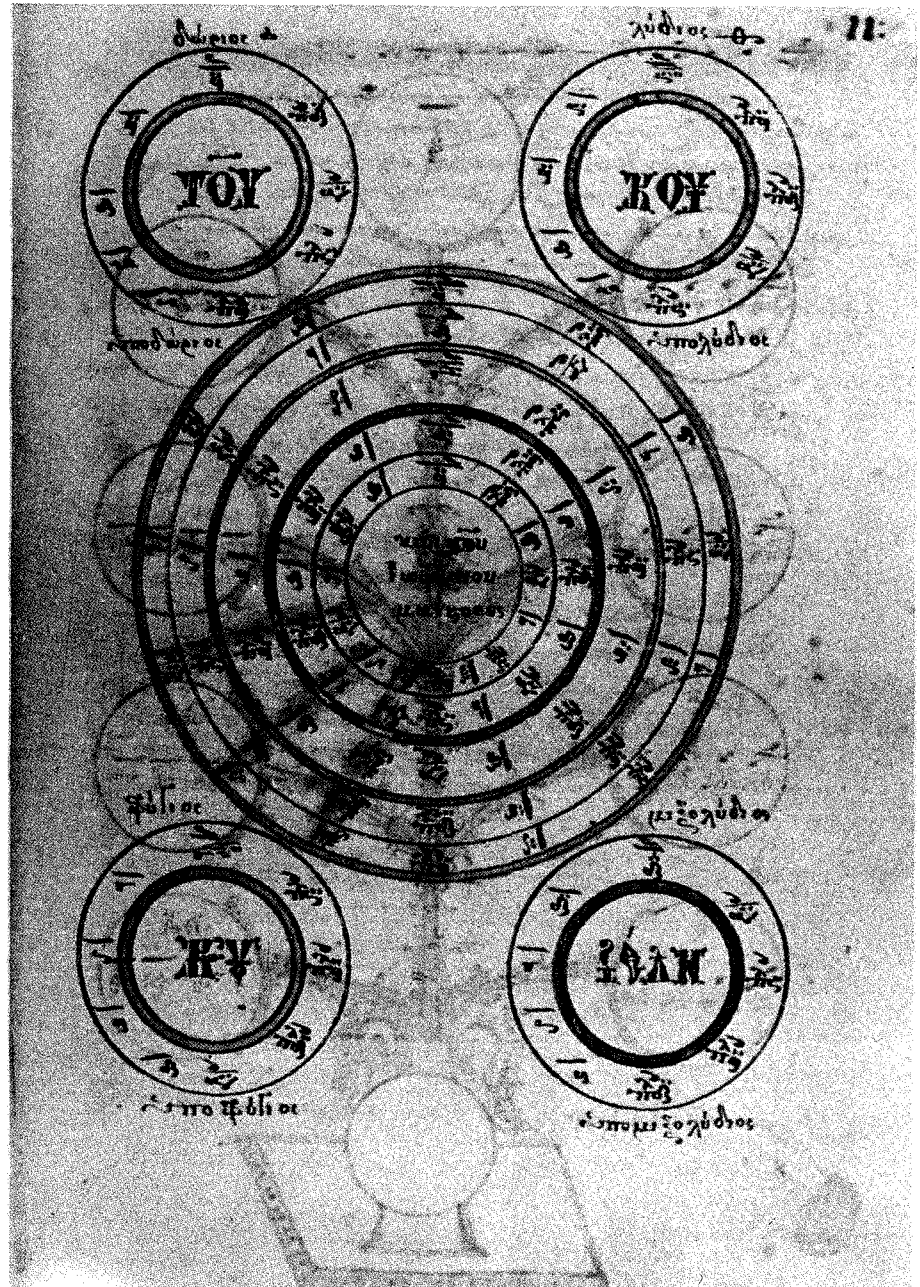
21. *Ο απλός τροχός ή κανόνιο της παραλλαγής των οκτώ ήχων.* Χφ. ΑΓ. Ξ 154, f. 5v



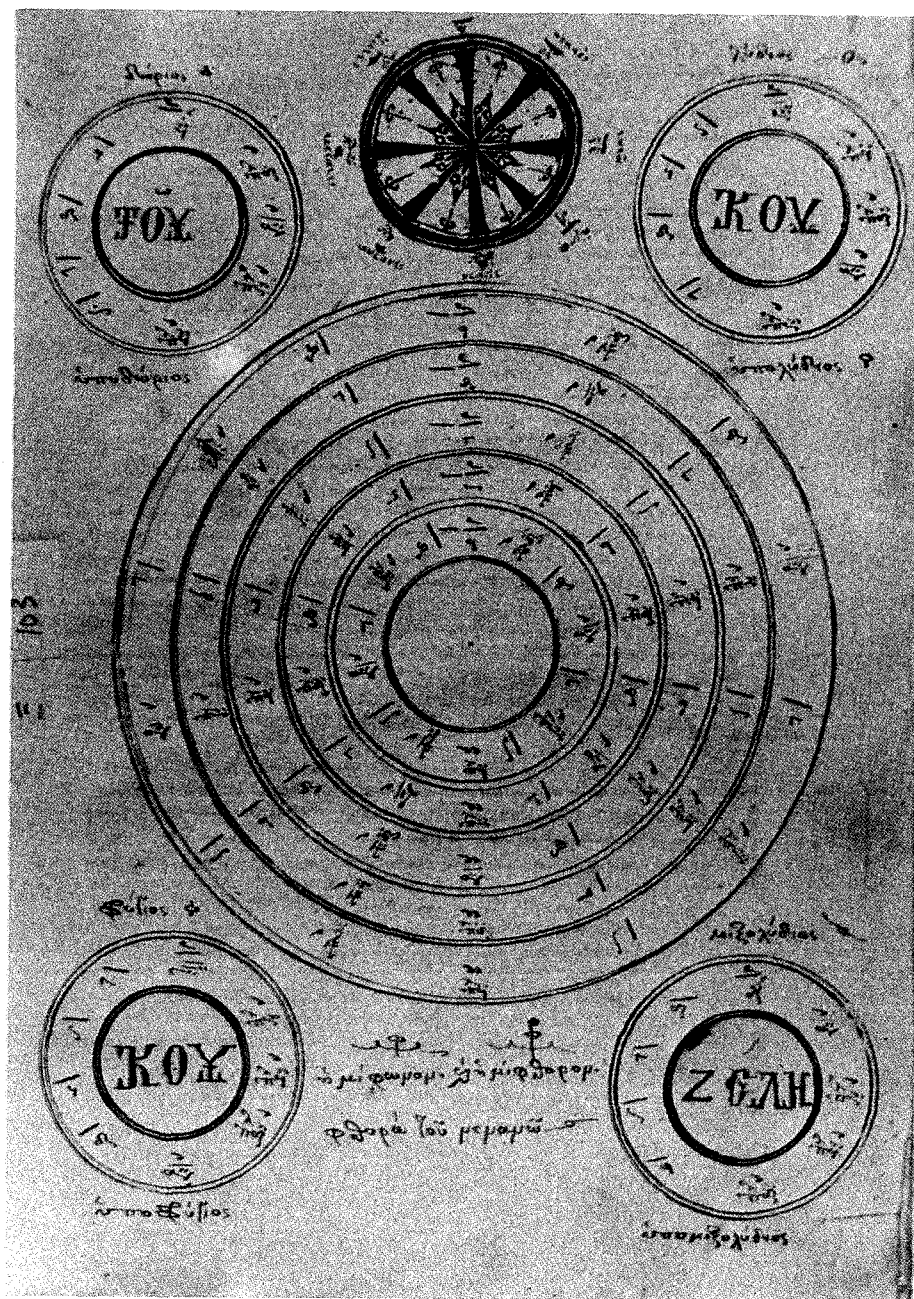
22. Ο απλός τροχός ή κανόνιο της παραλλαγής των οκτώ ήχων και
«Ἀρχή τῶν κατ' ἤχον ἡχημάτων καί νενανισμάτων». Χφ. συλλογῆς μας



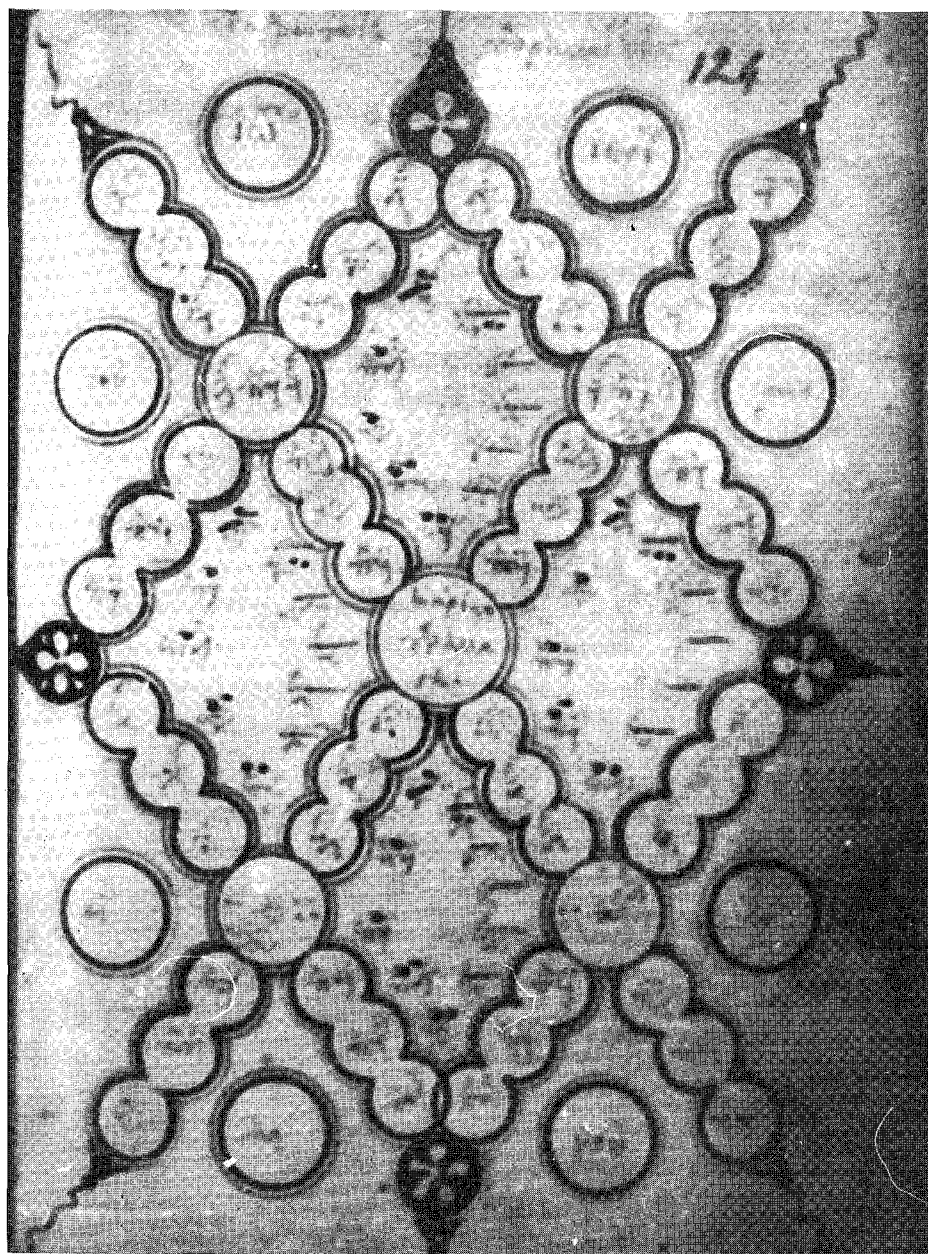
23. Ο σύνθετος τροχός του Κουκουζέλη. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 80r



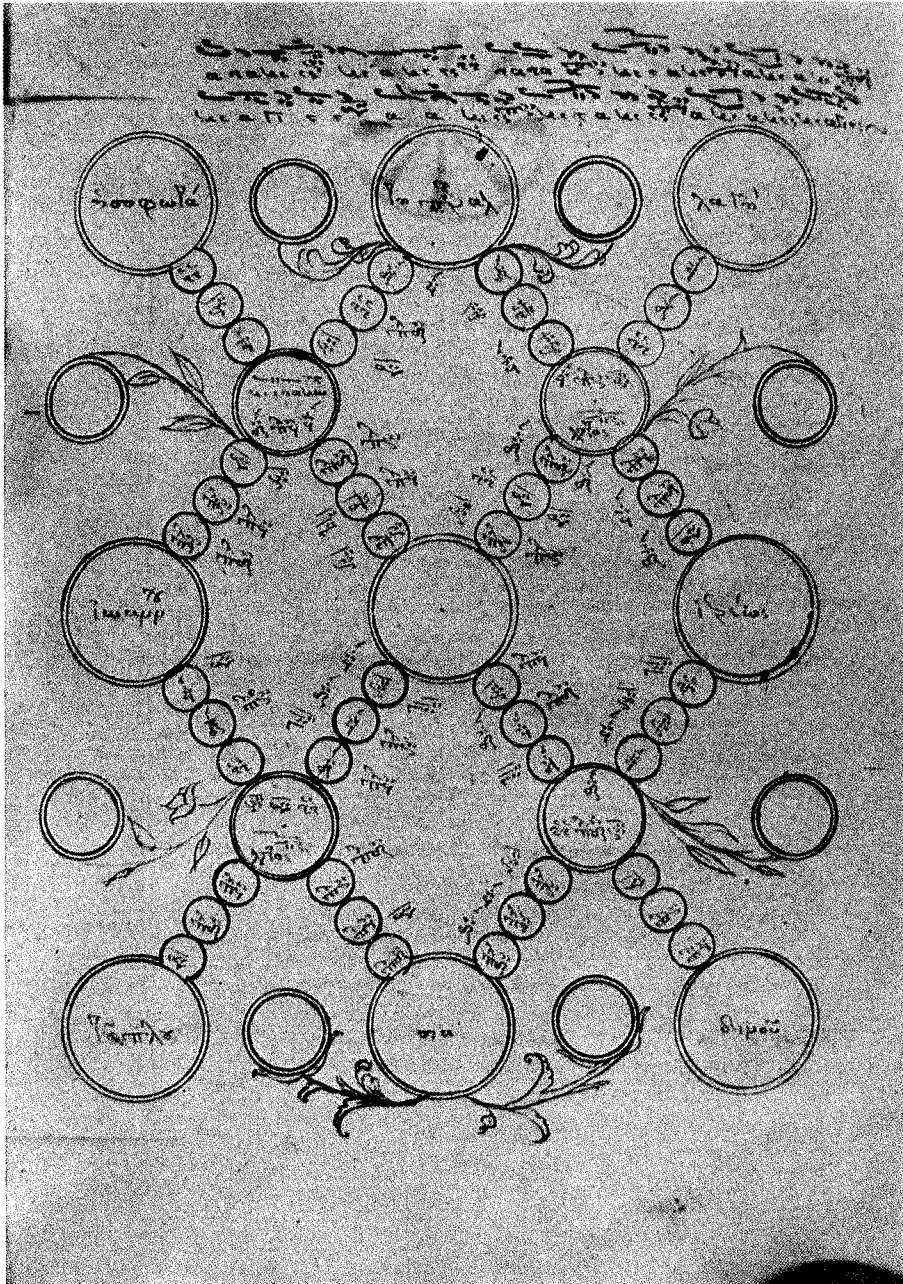
24. Ο σύνθετος τροχός του Κουκουζέλη. Χφ. ΑΓ. Ξ 123, σελ. 11.



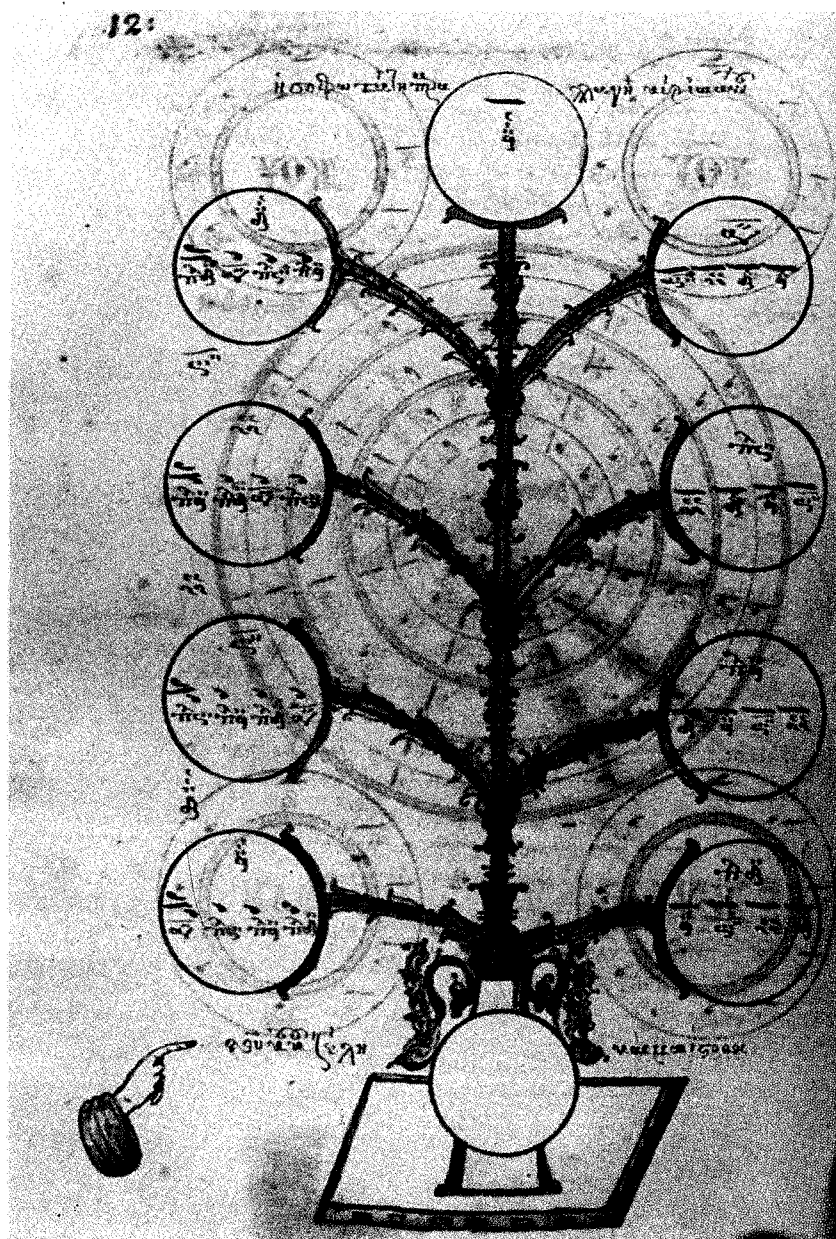
25. Ο σύνθετος τροχός του Κουκουζέλη και ο απλός τροχός. Χφ. ΑΓ. Ξ 103, f. 4r



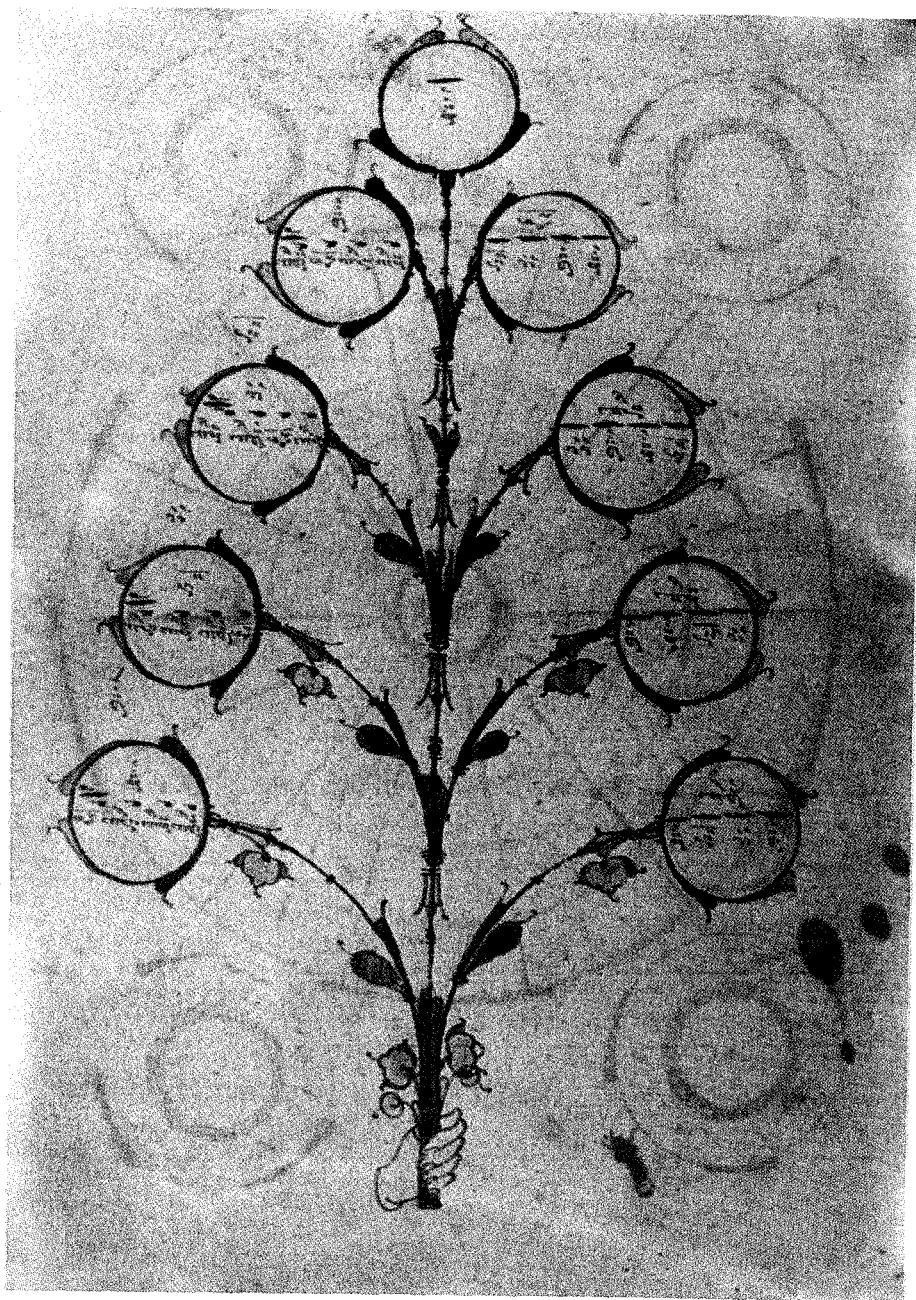
26. «Ἡ σοφωτάτη παραλλαγή» του Ἰωάννου Πλουσιαδηνού. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 124r



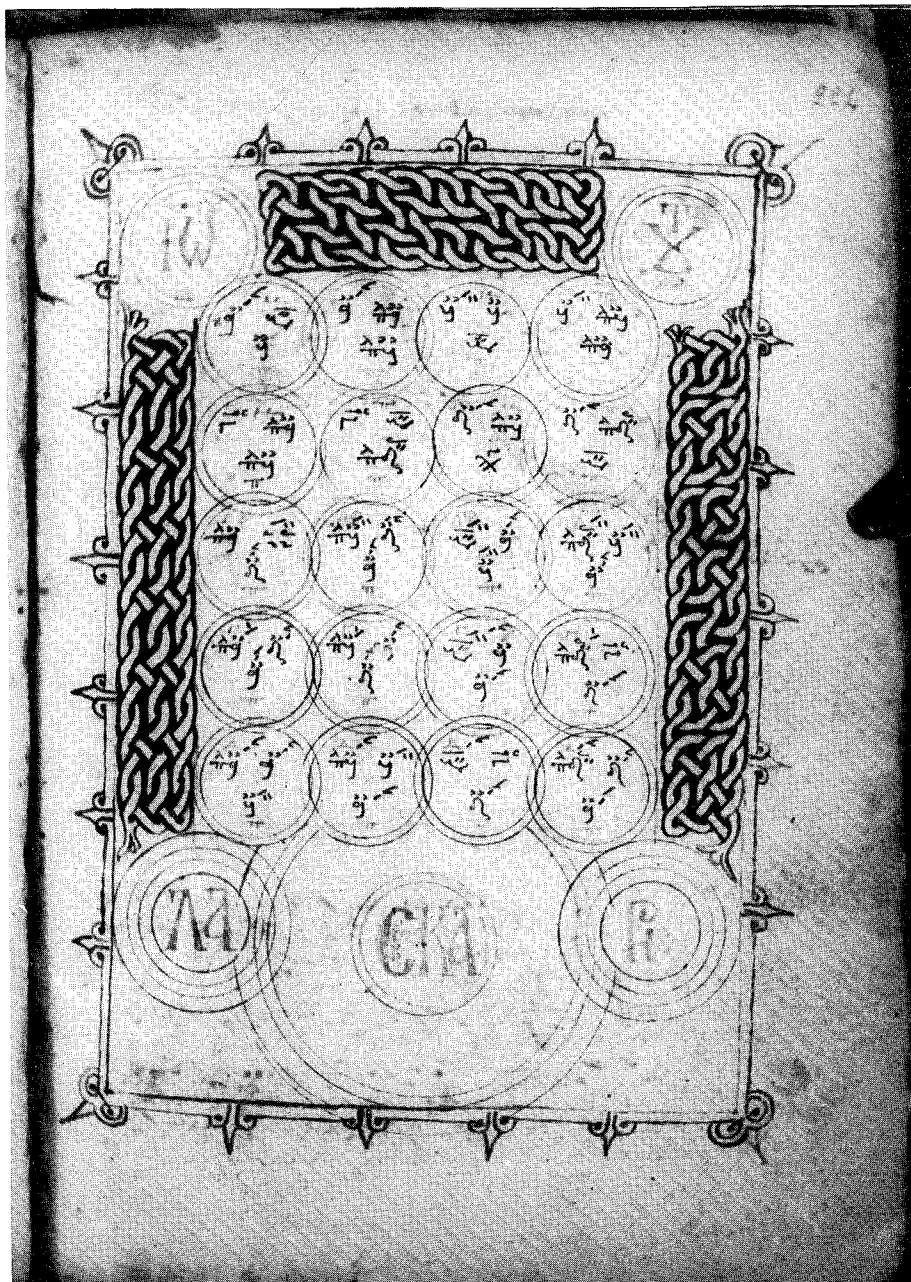
27. «Ἡ σοφωτάτη παραλλαγή» του Ἰωάννου Πλουσιαδηνού. Χφ. ΑΓ. Ξ 103, f. 3v



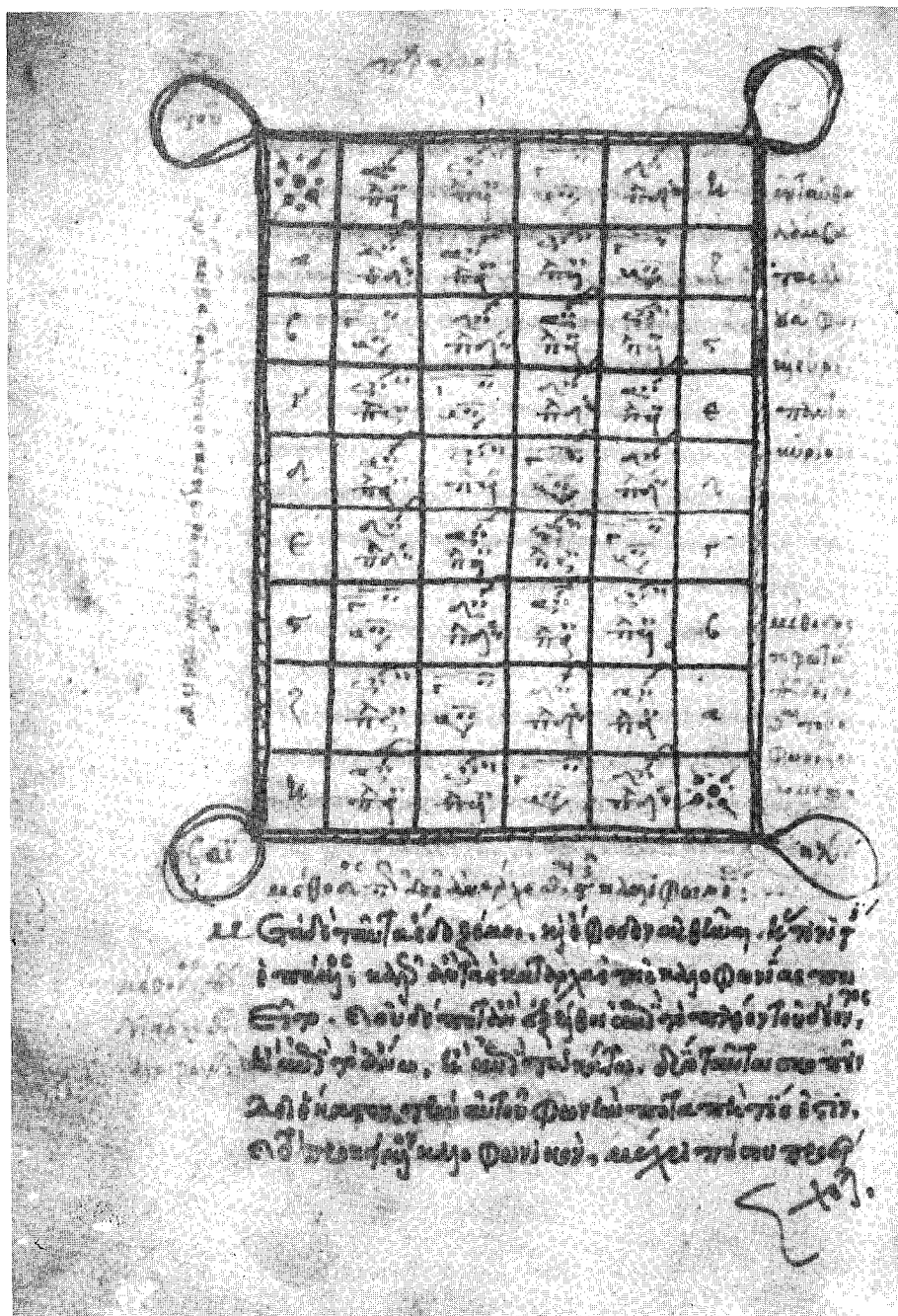
28. Το δένδρο της παραλλαγής. Χφ. ΑΓ. Ξ 123, σελ. 12



29. Το δένδρο της παραλλαγής. Χφ. ΑΓ. Ξ 127, f. 1v



30. Σχεδιάγραμμα Ιωάννου Λάσκαρη. Χφ. Α 2401, f. 224r



ὅρα παράδειγμα .

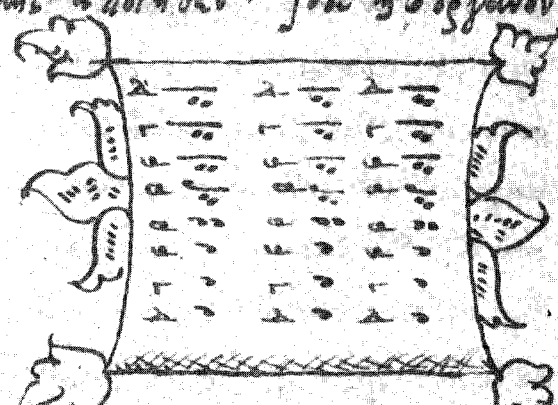
177

μέ οκτώ μέτρα μέλλεται ἀνδ' ὀβιχηρόν .

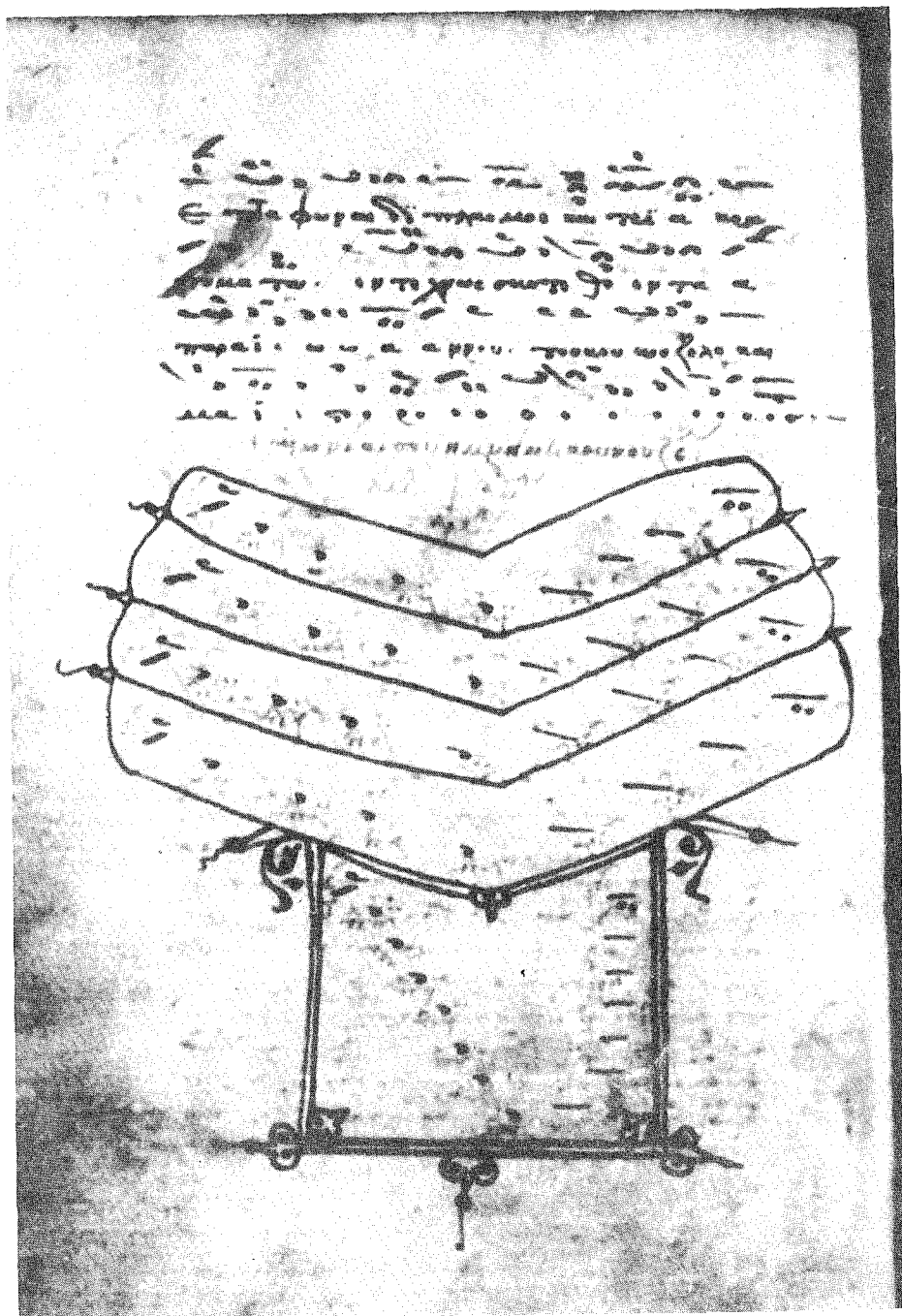
Τρεῖς χορδαὶς ἔχει ἀνιῶσαις καὶ ἑσπαραῖς κατιῶ-
 σαις, καὶ μία φυλάττει δὲ κύβητον ἴσον . καὶ μινονδα
 ὀκτὼ μέτρα, σωτὴ . βέλτε κατὰ τὰ καταράβης καὶ μιν
 ἑρῆνης εἰς μέτρον ἴν' νοθεύειν . διότι ὁ ἀρχαῖος ποιη-
 τὴς ἐπαρῶσε πῶς ὁ διδασκαλὸς σε νὰ σὲ διδάξῃ ἐ-
 ξ αρχῆς ὡς δεχνίτης ὁ ποῦ ὀνομάζεται . καὶ δι' αὐτοῦ σέ-
 γαλῆναι τὰ συνδυαίαν . ὅτι ἀδύνατον εἶναι νὰ μάθῃς τὰς
 τέχνας χωρὶς φωνῆς ζωῆς, καὶ μόνον διὰ γράμματα .
 σὺ .

127

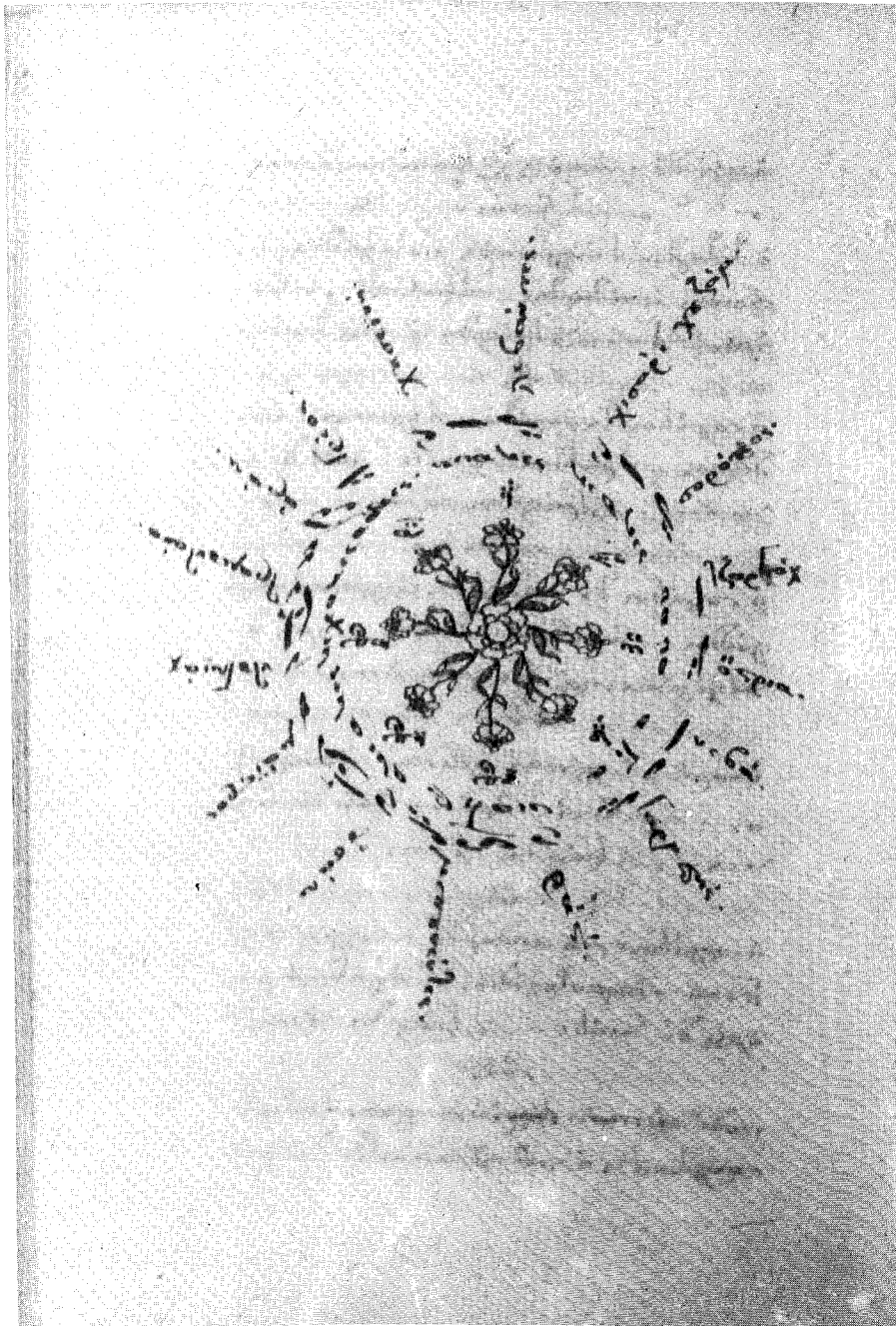
οὐκ ἔστιν ἡ ἀπορία σου· ἵνα ἡ ἐξουσία σου



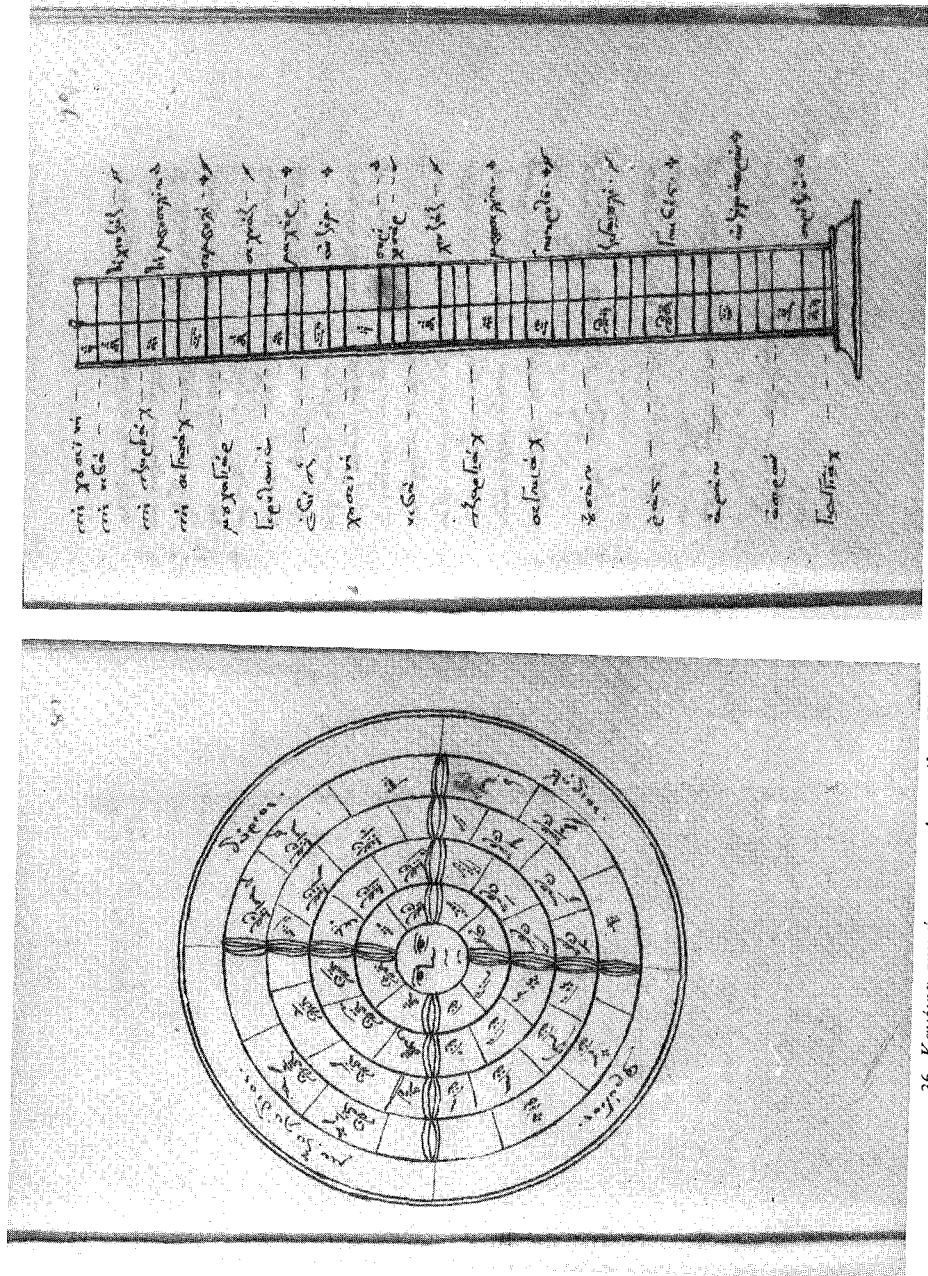
Εάν ὁ περιέχων ἡ κρατοῦμενος
 ἀποκρίσθαι δὴ ποῦ ὁ περιέχων
 εἴη ἡ κρατοῦσα δύναμις· ὁ δὲ
 εἰς ἡμᾶς ἔρχεται· ὁ δὲ καὶ ἡ
 δύναμις· ἀρχὴ ἡ πρώτη ἡ ἀρχὴ
 ἀρχὴ τῆς δυνάμεως τῆς ἀρχῆς· ἀρχὴ
 ἀρχὴ τῆς δυνάμεως τῆς ἀρχῆς· ἀρχὴ
 ἀρχὴ τῆς δυνάμεως τῆς ἀρχῆς· ἀρχὴ
 ἀρχὴ τῆς δυνάμεως τῆς ἀρχῆς· ἀρχὴ
 ἀρχὴ τῆς δυνάμεως τῆς ἀρχῆς· ἀρχὴ
 ἀρχὴ τῆς δυνάμεως τῆς ἀρχῆς· ἀρχὴ



34. Η παραλλαγή των ήχων. Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 79v

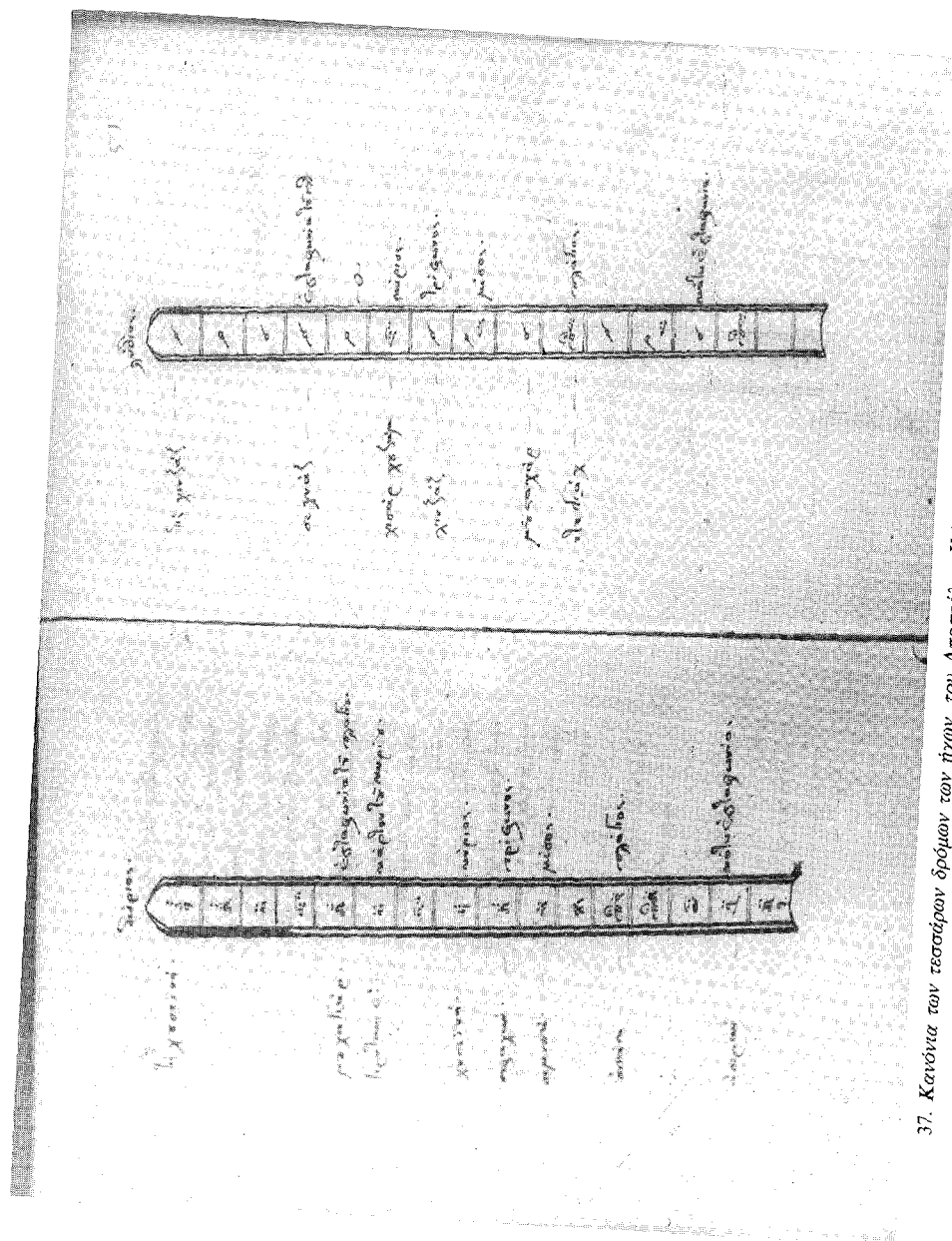


35. Κανόνιο των οκτώ ήχων, του Αποστόλου Κώνστα Χίου. Χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 47v

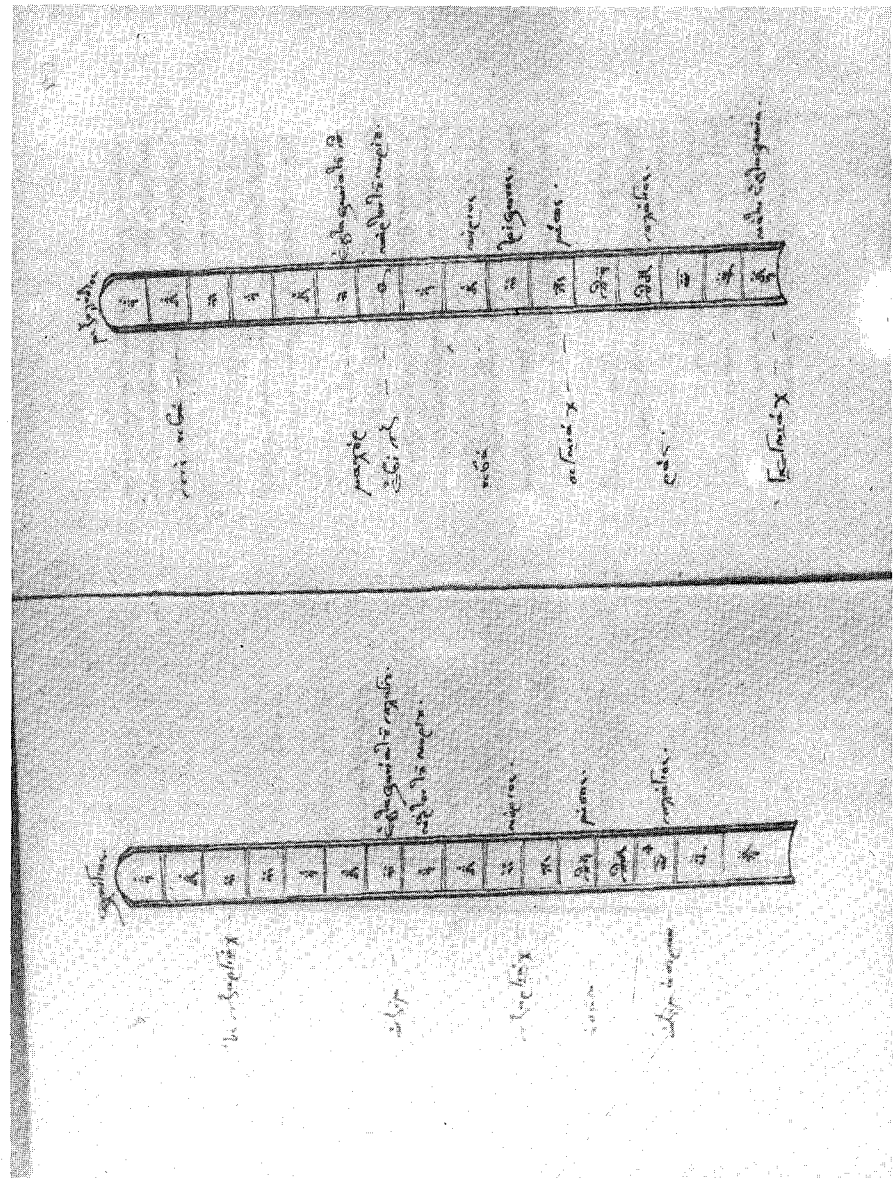


36. Κανόνια των ήχων, του Αποστόλου Κώνστα Χίου:

- α) σύγκρισις αρχαίων τρόπων με τους βυζαντινούς ήχους· β) γεροφωνίες και μισοφωνίες με τα αρεβοπερσικά ονόματα. Χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 81r, 90r



37. Κατόνια των τεσσάρων δρόμων των ήχων, του Αποστόλου Κώνστα Χίου. Χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 50v, 51r

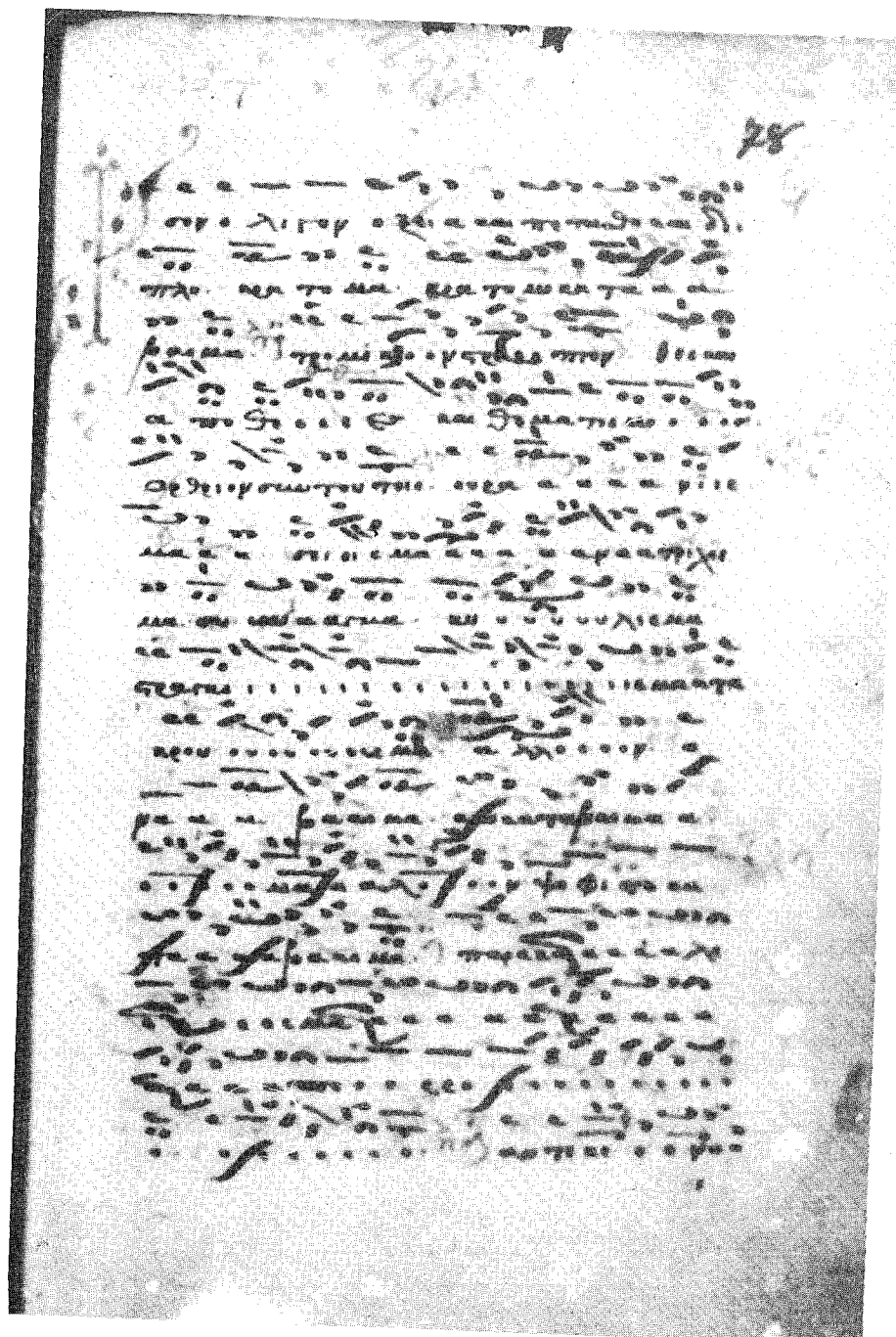


38. Κανόνια των τεσσάρων δρόμων των ήχων, του Αποστόλου Κώνστα Χίου. Χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 51v, 52r

Χανδρά	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8

Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8
Κανόν	καρδία - καρδία - καρδία - καρδία -	1 2 3 4	5 6 7 8

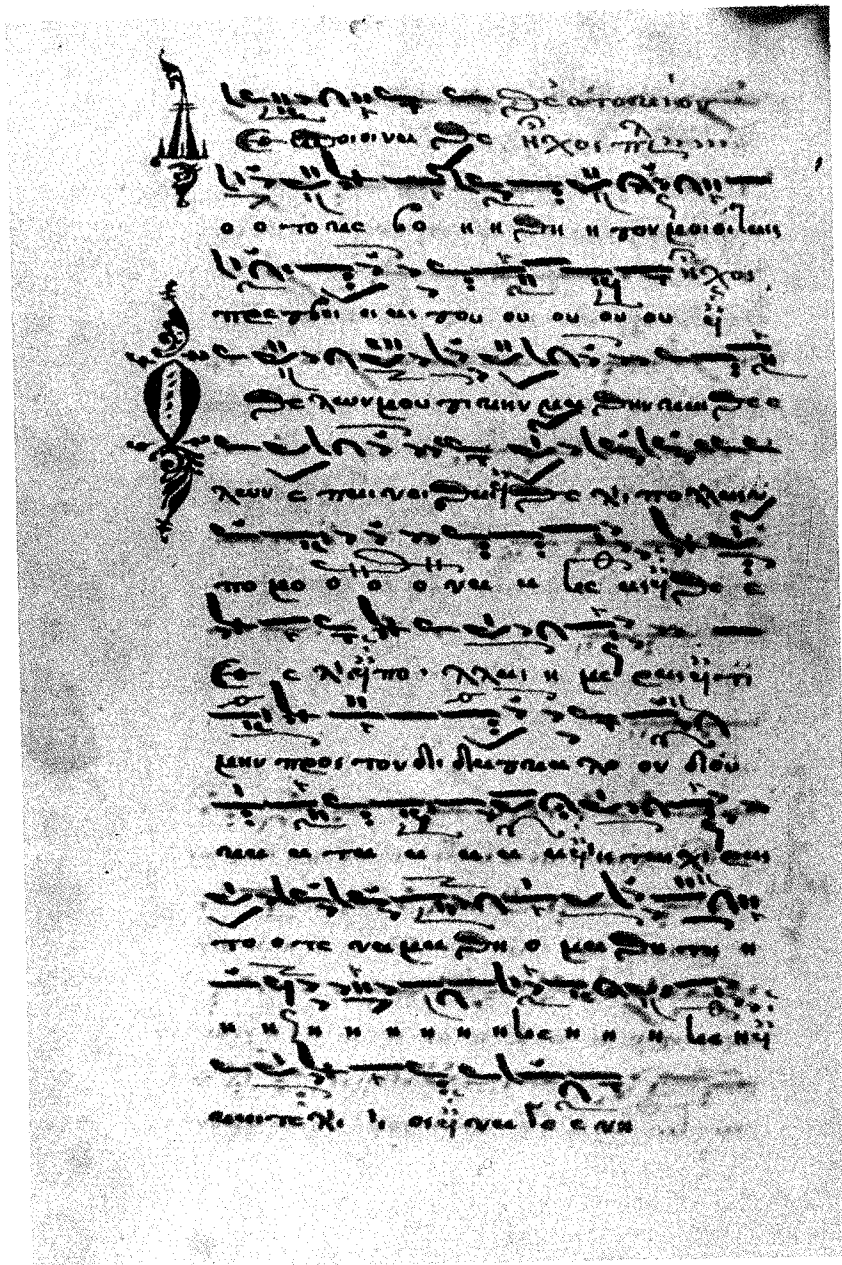
39. Κανόνιο των ονομασιών και των φθορών των τεσσαράκοντα ήχων, του Αποστόλου Κώνστα Χίου.
Χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 94v, 95r



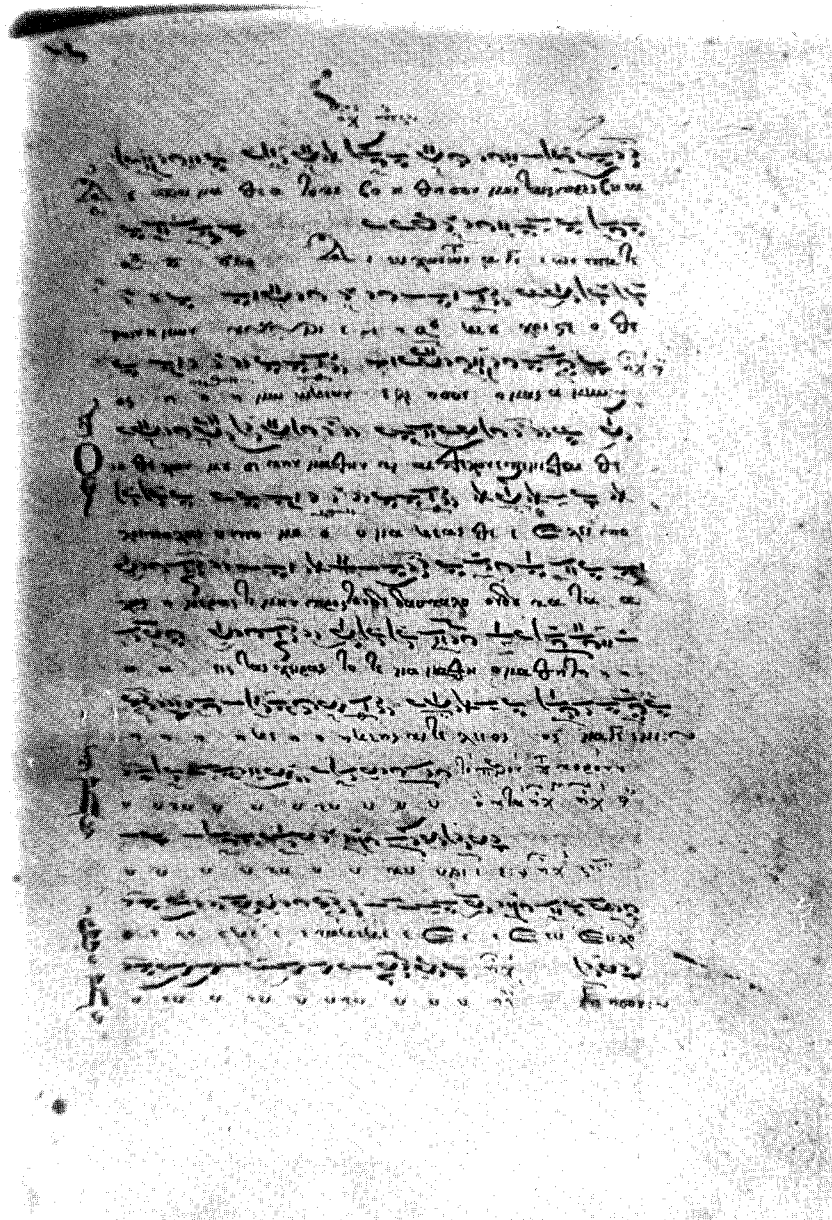
40. «Τό Μέγα Ἰσον». Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 78r

[illegible]

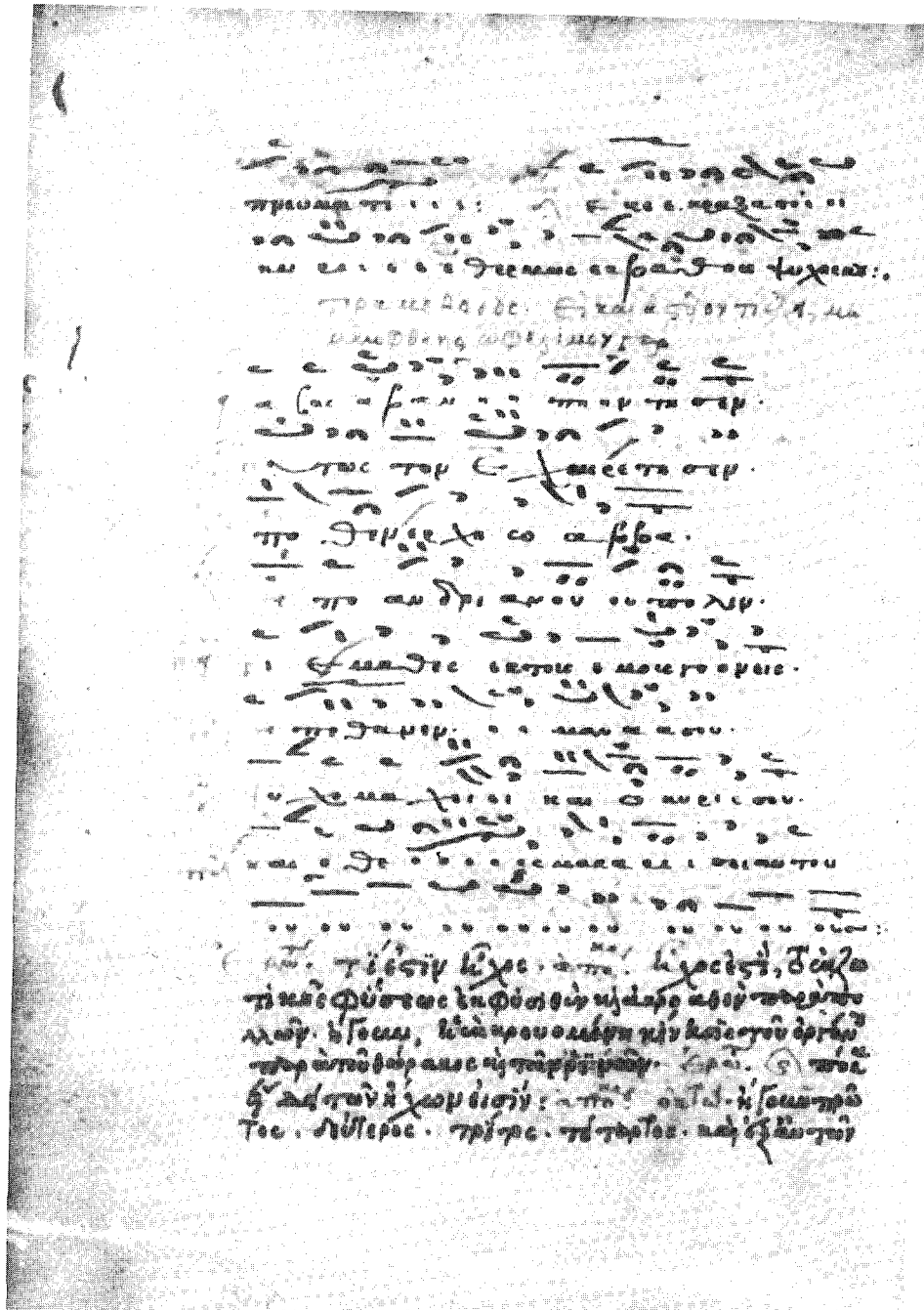
ΔΩΤΕ ΦΙΛΟΘΕΑΜΟΝΕΣ ΠΛΗΘΟΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ
 ΕΙΔΩΣ ΑΝΤΙΧΑΘΙ ΤΕ ΠΗΓΗΣ ΚΟΡΕΑΘΙ ΤΕ ΑΦΘΟΝΩΣ.
 Ω Ω Ω Ω ΜΟΥΣΙΚΗΝ ΜΑΘΕΙΝ
 ΚΑΙ ΤΕ ΧΩΝ ΕΠΑΝΕΙ ΕΙ ΕΙ ΕΙΘΑΙ
 ΑΕ ΑΕ ΑΕ ΤΕ ΧΕΙΡΟΚΑΣ ΥΠΟ ΜΟΟ
 ΝΑ ΑΕ ΑΕ ΑΕ ΤΕ ΧΕΙΡΟ
 ΚΑΣ Η ΜΕΙ ΕΡΕΙ ΤΕ ΧΕΙΡΟΚΑΧΟΝ
 ΣΟΦΟΝΙΣΜΟΝ ΚΑΙ ΦΟ Ο ΟΝ ΤΟΥ ΚΑ
 Ι Ι ΟΥ Τ ΜΕ Η Η Η Η Η Η Η Η
 Η Η ΑΕ Η ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΔΙ ΔΕΟΚΑΧΟΝ
 ΔΟΥ ΚΑ ΤΑ ΕΙΣ ΤΑΣ ΧΕΙΡΕ ΑΕ
 Α Α Α Α Α Α Α Α Α Α



43. «Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν», μέθοδος οκτάηχος. Χφ. ΑΓ. Ξ 154, f. 6v



44. «Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν», μέθοδος οκτῆχος καὶ μέθοδος του Κορώνη οκτῆχος.
Χφ. ΑΓ. Ξ 114, f. 3r



45. «Ἀβὰς Ἀβάν ὑπήντησεν», μέθοδος οκτῆγῃς, Χφ. ΑΓ. Δ 570, f. 22v

[illegible]

ΚΑΝΟΝΙΟΝ ΤΟΥ ΕΥΡΕΙΝ ΤΟΝΤΕ Η'ΧΟΝ ΚΑΙ ΤΟ Ε'ΩΘΙΝΟΝ,
ΟΤΑΝ ΑΡΧΕΤΑΙ ΤΟ ΤΡΙΩΔΙΟΝ.

ΕΓ βάλει εἶρεῖν τὸν ἥχον καὶ τὸ Ε'ωθινὸν ὅταν ἀρχεται τὸ Τριώδιον εἰς τὰ το κανόνιον, κράτιστον τὸν κύκλον τῆς ἡλίου καὶ τῆς σελήνης. ἐπειδὴ σοχάσῃ εἰς ποῖον σπυτοπύλον ἀγνα-
τιάζῃ καὶ οἱ δύο κύκλοι, καὶ ἐκεῖ εἶναι σημειωμένα, καὶ ὁ μὲν ἥχος εἶναι μὲν μέλανος, τὸ δὲ Ε'ω-
θινὸν μὲν μέλανος. ὁμοῦν λόγου, ὅτι εἰδομὲν καὶ εἰρημὲν τὸν ἥχον, καὶ τὸ Ε'ωθινὸν ὅπῃ εἰ-
δομὲν ὅταν ἀρχεται τὸ Τριώδιον τὸν εἰσώτῃ χρόνον. ἤγουν ἐν ἔτει. ζ, σ ο θ'. ἀπὸ δὲ Χρυσ-
α φ ο α. καὶ ἐπειδὴ ἔχομεν κύκλον τῆς ἡλίου κζ. τῆς δὲ σελήνης β. βλέπομεν αὐτὰς τὰς δύο
κύκλους καὶ ἀγνατίζῃν εἰς τὸ σπυτοπύλον ὅπῃ εἶναι σημειωμένοι ἕκαστος, * α. καὶ ἐπειδὴ εἶναι τὸ α.
* θζ τὸ μέλανος, λόγου ὅτι εἰδομὲν ἔχειν ἥχον α. Ε'ωθινὸν δὲ α. θζτὶ εἶναι καὶ αὐτὸ μὲν μέ-
λανος ὡσαύτῃ βλέπειν εἰς τὸ κανόνιον. ὁμοῦν καὶ εὑρωμεν καὶ τὸν ἐρχόμενον, ἤγουν ἐν ἔτει.
ζ, σ π'. καὶ ἐπειδὴ εἰδομὲν ἔχει τὴν ἡλίω Κύκλον. καὶ τῆς δὲ σελήνης γ. βλέπομεν ὅπῃ ἀγνατίζ-
ζῃν αὐτοὶ οἱ δύο Κύκλοι εἰς τὸ σπυτοπύλον, ὅπῃ εἶναι ὡς * πλ. α. καὶ ἐπειδὴ εἶναι πλ. α. θζ τὸ μέ-
λανος, λόγου ἥχον πλ. α. Ε'ωθινὸν ε. * ὅτι εἶναι καὶ αὐτὸ μὲν μέλανος. Ἠ'ξάρει καὶ τὸ ὅτι ὅταν
ἀρχεται ὁ Ἡ'λιος εἰς τὸν δ'. Κύκλον αὐτὸ καὶ εἰς τὸν η'. καὶ ιβ'. καὶ ις'. καὶ κ. καὶ κδ'. καὶ κη'.
εἶναι ἀείποτε ὁ αὐτὸς χρόνος βίσκετος.

Παρα-
δογμα.

Οἱ ΚΥΚΛΟΙ ΤΟΥ Η'ΛΙΟΥ.

Οἱ ΚΥ- κλοι τῆς Σελή- νης.	A	B	Γ	Θ	I	E	ς
	Z	ΓΓ	ΙΔ	ΙΕ	ΚΑ	ΙΑ	ΙΖ
	ΙΗ	ΙΘ	ΚΕ	Κς	*ΚΖ	ΚΒ	ΚΓ
	ΙΒ	ΚΔ	Η	Κ	Δ	Ις	*ΚΗ
A	α. α	α. α	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	α. α	α. α
B	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	α. α	α. α	* α. α	α. α	πλ δ'. ια
Γ	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	δ'. δ'	πλ α. ε	πλ α. ε	* πλ α. ε
Δ	πλ δ'. ια	α. α	α. α	α. α	α. α	α. α	πλ δ'. ια
E	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε
ς	α. α	α. α	α. α	α. α	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια
Z	α. α	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	α. α	α. α	α. α
Η	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	δ'. δ'	πλ α. ε
Θ	α. α	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	α. α	α. α	α. α	α. α
I	α. α	α. α	α. α	α. α	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια
ΙΑ	πλ α. ε	δ'. δ'	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε
ΙΒ	α. α	α. α	α. α	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	α. α
ΙΓ	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	α. α	α. α	α. α	α. α
ΙΔ	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	δ'. δ'	πλ α. ε	πλ α. ε
ΙΕ	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	α. α	α. α	α. α	α. α	πλ δ'. ια
Ις	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	δ'. δ'	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε
ΙΖ	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	α. α	α. α	α. α	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια
ΙΗ	α. α	α. α	α. α	α. α	πλ δ'. ια	πλ δ'. ια	α. α
ΙΘ	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε	πλ α. ε

ΚΑΝΟ-

50. «Κανόνιον τοῦ εὑρεῖν τὸν τε ἥχον καὶ τὸ ἐωθινόν, ὅταν ἀρχεται τὸ Τριώδιον».
Τυπικὸν Ἀγίου Σάββα, σελ. 257

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η ταξινόμηση και η οργάνωση της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας στα πλαίσια του συστήματος των οκτώ ήχων είναι μια πολύ παλαιά πράξη του λειτουργικού τυπικού, η οποία συνδέεται οργανικά με τη ζωή και τη διδασκαλία της Εκκλησίας. Για το λόγο αυτό μάταια οι αφετηρίες της χριστιανικής οκταηχίας αναζητήθηκαν στους πολιτισμούς της εγγύς Ανατολής, στην εβραϊκή λατρεία και στους συμβολισμούς του γνωστικισμού.

Δεν υπάρχουν ασφαλείς ενδείξεις για την ύπαρξη οργανωμένου συστήματος οκτώ τρόπων στη μουσική παράδοση των Εβραίων. Ο όρος *ογδόη* των ψαλμικών επιγραφών αφορά βασικές έννοιες της μουσικής κλίμακας, ενώ οι παρατηρήσεις της ραβινικής φιλολογίας του μεσαίωνα για τον ίδιο όρο αναφέρονται σε μεταγενέστερες ρυθμίσεις της εβραϊκής μουσικής.

Οι τεχνικές και θεωρητικές αρχές, που διέπουν το σύστημα των οκτώ ήχων της χριστιανικής λατρείας, επηρεάστηκαν από τη μουσική του αρχαίου ελληνισμού. Οι μελοποιοί και οι μελωδοί του μεσαίωνα απομιμήθηκαν το τροπικό σύστημα της ελληνικής μουσικής. Παράλληλα οι θεωρητικοί και οι μουσικογράφοι χρησιμοποίησαν τις ονομασίες των ελληνικών αρμονιών της κλασικής εποχής, στην προσπάθειά τους να μην απομακρυνθούν από την αρχαία ελληνική μουσική παράδοση. Οι Πατέρες της Εκκλησίας υιοθέτησαν τις αρχαίες ελληνικές αντιλήψεις, που αναφέρονται στο ήθος και το χαρακτήρα των μουσικών τρόπων.

Οι οκτώ εκκλησιαστικοί ήχοι συνδέθηκαν ιδιαίτερα με τους λειτουργικούς συμβολισμούς και τη διδασκαλία της Εκκλησίας. Έτσι δημιουργείται το μουσικο-λειτουργικό σύστημα της οκταηχίας, που συνιστά την κωδικοποίηση του υμνολογίου και της μελοποιίας. Η κωδικοποίηση αυτή έχει ως βάση το λειτουργικό κύκλο των οκτώ Κυριακών ή εβδομάδων με την ταξινόμηση της αναστάσιμης υμνογραφίας των οκτώ ήχων. Εξάλλου, η μορφοποίηση και η τυποποίηση του λειτουργικού μέλους με το ελεγχόμενο σύστημα των μελικών σχημάτων επηρεάστηκε από την πατερική θεολογία. Οι παράγοντες αυτοί οδήγησαν στην ολοκλήρωση και τη μορφολογική συγκρότηση της οκταηχίας.

Το σύστημα των οκτώ εκκλησιαστικών ήχων διαμορφώθηκε ύστερα από μακροχρόνια εξέλιξη. Τα αλχημιστικά συγγράμματα και ορισμένα αποσπάσματα Γεροντικών διασώζουν τις παλαιότερες πληροφορίες για τους ήχους της λειτουργικής μουσικής. Σύμφωνα με τις πηγές αυτές η θεωρία και η τεχνική των εκκλησιαστικών ήχων αντλεί πολλά στοιχεία από το τροπικό σύστημα και τη

μουσική των αρχαίων Ελλήνων. Ωστόσο, η Εκκλησία έδωσε ένα λειτουργικό χαρακτήρα στο σύστημα των ήχων, όπως φαίνεται από τις διάφορες συλλογές ύμνων και τη θέση τους στο λειτουργικό τυπικό. Η *Οκτώηχος*, μετά το αρχαίο *Τροπολόγιο* και τη συλλογή του Σεβήρου, αποτέλεσε την αναθεώρηση της παλαιάς παραδόσεως των εκκλησιαστικών ήχων και εντάχθηκε στο λειτουργικό πνεύμα της Ορθοδοξίας.

Η οκταηχία αποτελεί το επίκεντρο της θεωρίας και της μουσικής γραφής του βυζαντινού και μεταβυζαντινού λειτουργικού μέλους. Το *Στιχηράριο* και το *Ειρμολόγιο* είναι μουσικές συλλογές που ταξινομούν τις μουσικές συνθέσεις σύμφωνα με τους οκτώ ήχους. Τα θεωρητικά εγχειρίδια συνδέουν το σύστημα των οκτώ ήχων με την αρχαία ελληνική θεωρία και υπενθυμίζουν με τις τετράδες των ήχων (κύριοι, πλάγιοι, μέσοι, φθορές, τετράφωνοι κτλ.) την τεχνική των αλχημιστών. Οι προπαίδειες, οι μέθοδοι και τα διαγράμματα της χειρογράφου παραδόσεως υπομνηματίζουν τη θεωρία των ήχων και χρησιμοποιούνται ευρύτατα για τη διασάφηση και την απλοποίηση της δυσνόητης τεχνικής των διαφόρων μουσικών συστημάτων και γενών.

Η σύγχρονη λειτουργική πράξη της οκταηχίας συνδέεται με όλο το φάσμα της μελωδικής παραδόσεως της Εκκλησίας. Η μουσική μεταρρύθμιση του 19^{ου} αιώνα αποτέλεσε μια σημαντική προσπάθεια για τη συστηματοποίηση της θεωρίας του λειτουργικού μέλους. Το σύγχρονο σύστημα των οκτώ ήχων στηρίζεται στους τρεις μείζονες, δύο ελλάσσονες και δύο ελάχιστους φθόγγους της διαπασών και στην παλαιά θεωρία των σταθερών και κινητών φθόγγων των δύο διαζευγμένων τετραχορδιών. Επίσης, με το νέο σύστημα υιοθετείται η θεωρία των τριών γενών της αρχαίας ελληνικής μουσικής, ενώ κωδικοποιούνται οι παλαιές συνθέσεις του οκταήχου συστήματος και δημιουργούνται νέες μουσικές συλλογές με βάση τις προγενέστερες. Οι μικρότονοι του χρωματικού και του εναρμονίου γένους χρησιμοποιούνται στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή περίοδο και δεν αποτελούν δάνειο της αραβοπερσικής ή τούρκικης μουσικής. Για την ποικιλία των λειτουργικών μελωδιών στα πλαίσια της εναλλαγής και της ευρύτερης χρήσεως των γενών, και ιδιαίτερα του χρωματικού γένους, υπάρχουν σοβαρές ενδείξεις. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούν οι παρατηρήσεις σε συγκεκριμένες μουσικές συνθέσεις, όπως είναι οι μουσικές μέθοδοι του Ιωάννου Κουκουζέλη, του Ξένου του Κορώνη, του Ιωάννου Πλουσιαδηνού, του Χρυσάφη του νέου και η «Αγιορείτικη», οι οποίες συγκεφαλαιώνουν την τεχνική των οκτώ ήχων. Τα προβλήματα που ανέκυψαν με τη μεταρρύθμιση του 19^{ου} αιώνα δεν αλλοιώνουν καθόλου τις τεχνικές βάσεις και το χαρακτήρα της παλαιάς οκταηχίας, η οποία επιβιώνει στη σύγχρονη λειτουργική πράξη. Οι ομοιότητες ανάμεσα στους εκκλησιαστικούς ήχους και τα ανατολικά μακάμια αποδεικνύουν πως υπάρχει κοινή τεχνική υποδομή στις δύο αυτές μουσικές παραδόσεις, που βασικά ανάγεται στην αρχαία ελληνική και βυζαντινή μουσική θεωρία.

THE EIGHT MODES OF MUSIC (OCTAECHIA)

IN THE GREEK LITURGICAL HYMNOGRAPHY

SUMMARY

The hymnography of the Greek Orthodox Church is inseparably connected with the eight-mode musical-liturgical system (octaechia). This system as a code of music and hymns is a very ancient characteristic of the liturgical Typicon. This is not purely for musical reasons but it also follows certain symbolic principles. Thus the octaechia, following the liturgical practice from which it receives its substance, is placed in a perfect relationship with the spiritual experience and the teaching of the Church.

The so-called ecclesiastical modes (Church Tones) and the system of the modes in music in general, are of the most interesting yet complex areas that faces research. This is due to the fact that the idea of musical modes is formulated under the influence of various factors such as mathematics, physical sciences, philosophy, theology etc.

There is no doubt that the organized method of the Greek spirit, with its successful combination of scientific and philosophical observation, contributed decisively to the systematic research of the theoretical and technical structure of music. Thus, the universal character of music was created, starting from the systematic classification of melodies and their morphological analysis. It is characteristic that the Greek terms *harmonia*, *tonos*, *tropos* and *echos* are used to express the musical perceptions for all time. This philosophical spirit, with its elevation of music to a cultural good, merges into Christianity and into the Western musical tradition.

The philosophical and aesthetic perceptions of the ancient Greek philosophers established foundations of the modal systems not only for medieval times, but also for western civilization. The Fathers of the

Church used the ancient Greek perceptions of music, but they also gave them a new content and a hagiographic framework, using them for certain moral and educational goals. Thus the eight *echoi* (modes) and the system of the *octaechia* is nothing more than the formation and the formalization of liturgical hymnography. The formation of the elements of the ecclesiastical chant, however, acquires a theological content under the guise of symbolism and liturgical theology.

Modern investigators support the view that the phenomenon of the eight modes and the eight-week liturgical cycle of the *Typikon* of the Christian Church is a remnant of a calendaric system which was found for the first time in use among the populations of the near East. This calendar, based on the perception of the *Pentecontade*, which is a cycle of seven weeks plus one day ($7 \times 7 + 1 = 50$), survived in Judaism together with various symbolisms. Later, Gnosticism influenced by Judaism, eastern thought and Greek philosophy, changed the calendaric perception of the *Pentecontade*, thus creating the teaching of the *Ogdoas* which contributed definitively, along with Judaism, to the creation of the symbolism of the eight-week liturgical cycle. This liturgical cycle was practiced in the Christian Church for the first time during the period between Easter and Pentecost. The liturgical *Octoechos* is the book which classified the hymns for the above period. This idea originated in Syria and spread to the whole Christian world reviving even the Jewish musical tradition. The custom of the eight *echoi*, known to the ancient Hittites, is also found in the Jewish liturgical *Typikon* where it is indicated by the superscriptions of Psalms 6 and 11(12) for the *eighth*.

However the basis for the *Octoechos* phenomenon of the Christian Church is the liturgical symbolism of the orthodox teaching of the *eighth day*. Gnosticism mixed Christian terminology with the perceptions of the week and of the *Ogdoas* and changed the eschatological symbolism of the *eighth day* into a cosmological symbolism. These basic deviations of Gnosticism from Christianity exclude any connection of the magic *Ogdoas* with the symbolism and the *octaechia* of Christian hymnography. Thus, the eight modes and the *octaechia* are created in the framework of the theology of the *eighth day*, where the educative and liturgical importance of Sunday as the day of the Lord is emphasized. Thus, with the frequent alternation of the modes of the liturgical *Typikon*, an eschatological expectation is cultivated in the faithful. This repetition of Sunday, as the eighth day, which creates the cycle of the eight Sundays and the *octaechia*,

expresses the prospect of the symbolism of the liturgical year and presents the resurrection as a main soteriological event. Under these conditions, this repetition of the cycles has no connection whatsoever with the ancient Semitic calendar. On the contrary, it is a genuine creation of theology, which sees the flow of time through the feasts of the liturgical year with its hymns as a period of preparation for the faithful, who are preparing for the future while living eschatologically in the present. According to the Typikon, the liturgical cycle and the system of the eight modes of music in the Greek Orthodox Church starts on the first Sunday after Easter.

The theoretical and technical principles of the eight modes are found in alchemistic writings. These writings refer to four musical types and to variations of these types, which are based on alchemistic procedures. This technique is based on Greek philosophy and its teaching about basic matter, arithmetical analogies and cosmic harmony. Byzantine musical theory, as it is shown in the theoretical handbook *Hagiopolites* and the *Papadike*, is connected with the Alchemists. Thus, with six disjunct tetrachords, the four modes created the quartets of the modes. Liturgical music, following specific liturgical-symbolical principles, is limited to only eight modes.

The technique of the eight modes and liturgical music in general follows the ancient Greek musical tradition. This fact is confirmed by several old stories, such as the story of Abbot Pambo from the Greek collections of liturgical modes and from Syrian liturgical practice. Troparia and the modes of worldly liturgical music are not appreciated by monks. However, the most important collections of modes which are connected with the octaechia, like the Tropologion, the Octoechos by Severus of Antioch and the Octoechos of St. John Damascene, are written in Greek and follow Greek poetic and musical patterns. The Syrian practice of the eight modes follows the Byzantine tradition faithfully. The liturgical cycle of the eight modes in the Heortologion in the Byzantine and the Syrian liturgical Typicon, proves that one of the causes for the creation of the octaechia are certain symbolic and aesthetic perceptions of Greek antiquity, which recede at the appearance of theological symbolism. St. John Damascene is the person who classified the system of the octaechia and the Octoechos in the liturgical spirit of Orthodoxy.

The theory and the technique of the eight modes is included in manuscripts of Byzantine music, which the notation and theoretical handbooks contain. The musical notation, following the system of eight modes, is the main reason for the creation of categories such as the

Sticherarion and the *Hirmologion*. The eight modes regulate all the phases of Byzantine and Post-Byzantine musical notation. Handbooks of Byzantine music, in spite of their obscurities and the great number of omissions, give an important insight into the worldly and ecclesiastical tradition of the medieval modes, which are connected with ancient Greek music.

The tradition of the eight modes continues in the Post-Byzantine and modern liturgical practice of the Greek Orthodox Church. The reformation of 1814 is a very important step towards the systematization of musical theory which is based on the old system of the eight modes and on the theory of ancient Greek music, with its three characteristic types of melodies; diatonic, chromatic and enharmonic. The various problems in the theory of modern liturgical music make no change in the character of modern octaechia, which is connected inseparably with older liturgical practice. The system and the technique of the eight modes, like the Arabic-Persian and Turkish maqams (which are formed in fours) follow Greek and Byzantine musical theory. Thus, the tradition of the eight modes, from Byzantine times up to the liturgical practice of the present day follows a long path unique in history.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΠΗΓΕΣ

Για την εργασία αυτή χρησιμοποιήθηκαν δυο κυρίως κατηγορίες πηγών: α) χειρόγραφοι κώδικες, που περιλαμβάνουν μελοποιημένους λειτουργικούς ύμνους, μουσικές θεωρίες, μεθόδους, σχεδιαγράμματα κτλ. β) αυτοτελή έργα ανωνύμων και επωνύμων συγγραφέων, από τα οποία μερικά είναι ανέκδοτα.

1. ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ

ΑΓ. Β 1488 (ια' αί.)	ΑΓ. Ξ 123 (ιη' αί.)
ΑΓ. Β 1489 (ιγ' αί.)	ΑΓ. Ξ 127 (ιη' αί.)
ΑΓ. Β 1491 (ιγ' αί.)	ΑΓ. Ξ 128 (1671)
ΑΓ. Β 1492 (1242)	ΑΓ. Ξ 154 (ιη' αί.)
ΑΓ. Β 1495 (ιε' αί.)	ΑΓ. Ξ 159 (1610)
ΑΓ. Β 1496 (ιε' αί.)	ΑΓ. Πκ 206 (ιζ' αί.)
ΑΓ. Β 1499 (1292)	Α 321 (ιβ' αί.)
ΑΓ. Β 1531 (ιγ' αί.)	Α 968 (ιζ' αί.)
ΑΓ. Β 1532 (ιγ' αί.)	Α 2401 (ιε' αί.)
ΑΓ. Δ 95 (ιδ' αί.)	Αγιοπ. Paris. Gr. 360 (ιδ' αί.)
ΑΓ. Δ 570 (ιε' αί.)	Barberin. Gr. 300 (ιε' αί.)*
ΑΓ. Δχ 389 (ιθ' αί.)	Βρετανικού Μουσείου: Add. 17.134
ΑΓ. Ι 470 (ιβ' αί.)	(η' αί.), Add. 18.816 (θ' αί.)
ΑΓ. Κ 450 (1809)	Corsinius 336 (ια' αί.)*
ΑΓ. Κ 461 (1680)	IB 332 (ιζ' αί.)
ΑΓ. Λ 152 (θ'-ι' αί.)	[#] Λέσβου, Λειμώνος 252 (1687)
ΑΓ. Λ 249 (ι' αί.)	Λέσβου, Λειμώνος 246 (ιη' αί.)
ΑΓ. Λ 252 (ι' αί.)	Λέσβου, Λειμώνος 295 (ιβ' αί.)
ΑΓ. Λ 307 (ι' αί.)	ΜΠΤ 811 (ιζ' αί.)
ΑΓ. Ξ 103 (ιη' αί.)	Συλλογής μας (ιζ' αί.)
ΑΓ. Ξ 114 (ιη' αί.)	Vindob. Theol. Gr. 146 (ιγ' αί.)
ΑΓ. Ξ 120 (1825)	

* Οι κώδικες Barberin. και Corsinius χρησιμοποιήθηκαν από τα έργα των L. Tardo, *L' antica* και J.-B. Pitra, *Analecta sacra I*, αντίστοιχα.

2. ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Αγιοπολίτης, έκδ. J. Raasted, *The Hagiopolites, A Byzantine Treatise on Musical Theory*, CIMAGL 45, Copenhagen 1983.
- Αθανασίου Μ., *Προς Μαρκελλίνον εις την ερμηνείαν των ψαλμών* (ΒΕΠΕΣ 32).
- Αθήναιου, *Δειπνοσοφισταί*, έκδ. Ch.B. Gulich, *Athenaeus the Deipnosophists* (LCL VI), London 1970.
- Ανώνυμου, *Βίος Κοσμά του Μελωδού*, στο χφ. Α 321.
- Ανώνυμου Α,Β,С. (Ψευδο-Δαμασκηνού), *Ερωταποκρίσεις*, της παπαδικής τέχνης, έκδ. J.-B. Thibaut, «*Traité de musique byzantine*», ROC 6 (1901), σελ. 596 εξ., J.-B. Rebours, «*Quelques manuscrits de musique byzantine*», ROC 9 (1904), σελ. 304 εξ., ROC 10 (1905), σελ. 8 εξ. και L. Tardo, *L' antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938, σελ. 207 εξ.
- Ανώνυμου D,E,F,G, κ.ά. *Ερμηνεία των ηχημάτων ήτοι του θεμελίου των οκτώ ήχων, Περί των φθορών, Μέθοδος της διπλοφωνίας ή Ερμηνεία της παραλλαγής εις τον τροχόν του Κουκουζέλη, Ερμηνεία των φωνών και των ήχων*, στα χφφ. IB 332, ΑΓ. Κ 461, ΑΓ. Δ 570 και Α 968 (βλ. κεφ. 7.1).
- Απόστολος, έκδ. Αποστολικής Διακονίας Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι 1979.
- Αριστείδου Κοϊντιλιανού, *Περί μουσικής*, έκδ. R.P. Winnington-Ingram, *Aristides Quintilianus, De musica*, BSGRT, Lipsiae 1963.
- Αριστοτέλους έργα, έκδ. Οξφόρδης και C. Janus, *Musici scriptores graeci*, Lipsiae 1895-99, σελ. 3 εξ.
- Bar-Hébraeus, *Ethicon, De la cause naturelle des modes* (έκδ. Bedjan, σελ. 69 εξ.), από J. Jeannin-J. Puyade, «*L' Octoëchos syrien*», OC n.s. 3 (1913), σελ. 284 εξ. και J. Jeannin-J. Puyade-A. Lassalle, *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes I*, Paris 1924, σελ. 21 εξ.
- Βασιλείου Μ., *Εις την Εξαήμερον* (ΒΕΠΕΣ 51).
- *Περί του Αγίου Πνεύματος* (ΒΕΠΕΣ 52).
 - *Ομιλία εις τον Α' ψαλμόν* (ΒΕΠΕΣ 52).
 - *Ομιλία εις τον ΚΘ' ψαλμόν* (ΒΕΠΕΣ 52).
 - *Προς τους νέους* (ΒΕΠΕΣ 54).
- Βοήθιου, *De institutione musica, libri quinque*, έκδ. G. Friedlein, BSGRT, Lipsiae 1867, σελ. 178-371 και *De musica, libri quinque* (PL LXIII).
- Βρυέννιου Μ., *Αρμονικά*, έκδ. J. Wallis, *Opera Mathematica III*, Oxoniae 1699, σελ. 359-508 και G.H. Jonker, *The Harmonics of Manuel Bryennius*, Groningen 1970.
- Γαβριήλ Ιερομονάχου, *Εξηγήσεις πάντο ωφέλιμος περί του τι έστι ψαλτική και περί της ετυμολογίας των σημαδιών ταύτης και ετέρων πολλών χρησίμων και αναγκαίων*, έκδ. Ιακ. Αρχατζικάκη, ΠΙΕΑ, τεύχος Β' (1900), σελ. 76 εξ., J.-B. Rebours *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', έτος ΣΤ' (Η'), αριθ. 1-2, 15-31 Ιουλίου (1910), σελ. 5 εξ., L. Tardo, *L' antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938, σελ. 185 εξ. και Ε. Βαμβουδάκη, *Συμβολή εις την σπουδήν της παρασημαντικής των Βυζαντινών μουσικών*, τόμ. Α', Σάμος 1938, σελ. 1 εξ.
- Γερωντικά, έκδ. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum I*, St. Blasien 1784, σελ. 2 εξ., J.-B. Pitra, *Hymnographie de l' Église grecque*, Rome 1867, σελ. 43, ύποσ. 3, του ίδιου, *Juris ecclesiastici graecorum historia et monumenta II*, Romae 1868, σελ. 220, W. Christ - M. Paranikas, *Anthologia graeca carminum christianorum*, Lipsiae 1871, σελ. XXIX εξ., F. Nau, *Ιωάννου Ρούφου, Πλήροφορίαι*, PO VIII, σελ. 180 και Β. Ματθαίου, *Παύλου Ευεργετινού, Συναγωγή των*

- θεοφθόγων ρημάτων και διδασκαλιών των θεοφόρων και αγίων Πατέρων, τομ. Β', Αθήναι 1958, σελ. 113 εξ. και 119 εξ.
- Γρηγορίου Θεολόγου, *Λόγος μδ'*, *Εἰς τὴν Καινὴν Κυριακὴν* (PG 36).
- Γρηγορίου Νύσσης, *Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν* (PG 44).
- Διονυσίου Αρεοπαγίτου, *Περὶ οὐρανοῦ Ἱεραρχίας* (PG 3).
- *Περὶ ἐκκλησιαστικῆς Ἱεραρχίας* (PG 3).
- Ειρηναίου, *Ἐλεγχος καὶ ἀνατροπὴ τῆς ψευδονύμου γνώσεως* (ΒΕΠΕΣ 5).
- Hucbaldi, *De musica*, ἐκδ. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* I, St. Blasien 1784, σελ. 103 εξ.
- Θεοδώρου Προδρόμου, *Εξήγησις εἰς τοὺς ἐν ταῖς ἱεραῖς δεσποτικαῖς εορταῖς ἐκτεθέντας κανόνας παρὰ τῶν αγίων μελωδῶν Κοσμᾶ καὶ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ*, ἐκδ. H.M. Stevenson-J.-B. Pitra, *Theodori Prodrumi commentarios in carmina sacra melodorum Cosmae hierosolymitani et Ioannis Damasceni...*, Romae 1888.
- Θεοδώρου Στουδίτου, *Επιτίμια* (PG 99).
- *Επιστολαί* ἐκδ. J. Cozza-Luzi (A. Mai, *Nova Patrum Bibliotheca* VIII, I, Rom 1871).
- Ιακώβου Εδέσσης, *Υμνοὶ Σεβήρου Ἀντιοχείας κ.ά.* Συριακὸ κείμενο - ἀγγλικὴ μετάφραση, ἐκδ. E. W. Brooks (PO VI καὶ VII).
- Ἰωάννου Ἀφρονία, *Βίος Σεβήρου Ἀντιοχείας*. Συριακὸ κείμενο - γαλλικὴ μετάφραση, ἐκδ. M.-A. Kugener (PO II).
- Ἰωάννου Λάσκαρη, *Ἡ ἐρμηνεία καὶ παραλλαγή τῆς μουσικῆς τέχνης*, ἐκδ. Ch. Bantas, «The Treatise on Music by John Laskaris», SEC II (1971), σελ. 22 εξ.
- *Παραλλαγὴ τῆς μουσικῆς τέχνης*, στο χφ. ΑΓ. Δ 570 (βλ. κεφ. 7.1.).
- Ἰωάννου Πατριάρχου Ἱεροσολύμων, *Βίος Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ*, (PG 94 καὶ ASS Μάιος II).
- Ἰωάννου Πλουσιδιανοῦ, *Ἐρμηνεία τῆς παραλλαγῆς τῶν κυρίων καὶ πλαγίων ἡχῶν καὶ διφώνων καὶ τετραφώνων καὶ τῶν λοιπῶν*, στα χφ. ΑΓ. Δ 570 καὶ Α 968 (βλ. κεφ. 7.1.).
- Κασσιόδωρου, *Institutiones musicae*, ἐκδ. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* I, St. Blasien 1784, σελ. 15 εξ. καὶ R.A.B. Mynors, *Cassiodori Senatoris institutiones*, Oxford 1937, σελ. 142 εξ.
- Κλήμεντος Ἀλεξανδρέως, *Παιδαγωγός* (ΒΕΠΕΣ 8).
- *Στρωματεῖς* (ΒΕΠΕΣ 7).
- *Ἐκ τῶν τοῦ Θεοδοτοῦ ἐπιτομαί* (ΒΕΠΕΣ 8).
- Κωνσταντίνου Ἀκροπολίτου, *Λόγος εἰς τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Δαμασκηνόν* (PG 140 καὶ ASS Μάιος II).
- Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου, *Ἐκθεσις τῆς βασιλείου τάξεως*, ἐκδ. A. Vogt, *Constantin Porphyrogénète, Le livre des cérémonies*, τόμ. I-II, Paris 1935 - 1939.
- Μανουὴλ Χρυσάφου λαμπαδαρίου, *Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ ψαλτικῇ τέχνῃ καὶ ὧν φρονούσι κακῶς τινες περὶ αὐτῶν*, ἐκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, «Μανουὴλ Χρυσάφης, λαμπαδάριος τοῦ βασιλικοῦ κλήρου», VV 8 (1901), σελ. 534 εξ., Κ. Ψάχου, «Δημοσίευσις ἀρχαίων ἀνεκδότων χειρογράφων περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς, *Ἐφημερίς Φόρμιγξ*, ἔτος Β', ἀριθ. 5, 15 Μαρτίου (1903), σελ. 3 εξ., L. Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938, σελ. 230 εξ. καὶ Ε. Βαμβουδάκη, *Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς παρασημαντικῆς τῶν Βυζαντινῶν μουσικῶν*, τόμ. Α', Σάμος 1938, σελ. 35 εξ.
- Νικομάχου, *Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον*, ἐκδ. C. Janus, *Musici scriptores graeci*, Lipsiae 1895-99, σελ. 237 εξ.
- Notkeri, *De musica*, ἐκδ. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* I, St. Blasien 1784, σελ. 95 εξ.

- Παρακλητική ήτοι Οκτώηχος η μεγάλη, έκδ. Ρώμης 1885 και Μ. Σαλιβέρου, Αθήναι.
- Παχυμέρη Γ., *Περί αρμονικής, ήγουν μουσικής* έκδ. M.A.J.H.Vincent, *Notices sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique* στο *Notices et extraits de manuscrits de la bibliothèque du Roi XVI*, 2, Paris 1947, σελ. 401 εξ. και P. Tannery - E. Stéphanou, *Quadrivium de Georges Pachymère ou σύνταγμα των τεσσάρων μαθημάτων, αριθμητικής, μουσικής, γεωμετρίας και αστρονομίας*, StT 94, Vaticano 1940.
- Πεντηκοστάριον, έκδ. Αποστολικής Διακονίας Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι 1959.
- Πλάτωνος έργα, έκδ. Οξφόρδης.
- Πλουτάρχου, *Περί μουσικής*, έκδ. K. Ziegler, *Plutarchi Moralia*, BSGRT, Lipsiae 1966.
- Πτολεμαίου, *Αρμονικά*, έκδ. J. Wallis, *Κλαυδίου Πτολεμαίου, Αρμονικών βιβλία Γ'*, Oxonii 1682, του ίδιου, *Opera Mathematica III*, Oxoniae 1699, σελ. 1-152 και I. Düring, *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Göteborg 1930 (φωτ. ανατ. Hildesheim 1982).
- Τροπολόγιον, ήτοι Οκτώηχος, στο χφ. Vindob. Theol. Gr. 146.
- Τροπολόγιον, (χφ. Corsinius 336, 1α' αι.), έκδ. J.-B. Pitra, *Analecta sacra spicilegio solesmensi parata I*, Parisiis 1876, σελ. 663 εξ.
- Τυπικόν της εκκλησιαστικής ακολουθίας της εν Ιεροσολύμοις Αγίας Λαύρας του οσίου και θεοφόρου Πατρός ημών Σάββα (Τυπικόν Αγίου Σάββα), έκδ. Σπυρίδωνος ιεροδιακόνου του Παπαδοπούλου, Ενετίησιν 1771.
- Τυπικόν Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως, έκδ. J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église I-II*, OCA 165-166, Roma 1962-63.
- Τυπικόν Μονής Ευεργετιδος, έκδ. A. Dmitrievskij, *Opisanie liturgičeskikh rukopisei I*, Τυπικά, Kiev 1895.
- Ψευδο-Ζώσιμου - Ανώνυμου, *Μουσική και χημεία*, έκδ. M. Berthelot - Ch.Em. Rouelle, *Collection des anciens alchimistes grecs*, Paris 1888, σελ. 219 και 433 εξ.
- Ωρολόγιον το μέγα, έκδ. Αποστολικής Διακονίας Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι 1967.

B. GENIKA BOHΘHMATA

- Abert H., *Die lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig 1899.
- Abert H., *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Leipzig 1905.
- Αλυγιάκη Α., *Θέματα εκκλησιαστικής μουσικής*, Θεσσαλονίκη 1978.
- «Βυζαντινή μουσική», *Ελλάδα, ιστορία και πολιτισμός*, τόμ. 4, *Το Βυζάντιο*, έκδ. Μαλλιάρης-Παιδεία, 1981, σελ. 254-267 και 271.
- «Η λειτουργική μουσική κατά το Μ. Βασίλειο», *TEMB*, Θεσσαλονίκη 1981, σελ. 255-281.
- Αμαργιαννάκη Γ., *Συμβολή εις την μελέτην της δημόδους κρητικής μουσικής*, Ηράκλειον-Κρήτης 1967.
- Amargianakis G. *An analysis of Stichera in the Deuterios Modes. The Stichera Idiomela for the Month of September in the Modes Deuterios, Plagal Deuterios and Nenano, Transcribed from the Manuscript Sinai 1230 (A.D.1365) I-II*, *CIMAGL* 22, Copenhagen 1977.
- «The Chromatic Modes», *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Aktem II/7, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32/7, Wien 1982, σελ. 7-17.
- Αναγνώστου Σταυράκη, *Η λεσβιάς ωδή*, Σμύρνη 1850.
- Anderson W.D., *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge Mss. 1966.
- Αντωνιάδου Ε., «Περί των εν ταις ιεραϊς ημών ακολουθίαις Προκειμένων και Αλληλουαρίων».

- ΠΧΑΕ, περίοδος Γ', Β (1936), σελ. 17-56.
- «Περί του ασηματικού ή βυζαντινού κοσμικού τύπου των ακολουθιών της ημερονυκτίου προσευχής», *Θεολογία* 20 (1949), σελ. 704-724 · 21 (1950), σελ. 43-46 · 22 (1951), σελ. 386-401 και 557-567.
- Αρχατζικάκη Ιακ., «Τι ἐστὶ Ψαλτική και περί της ετυμολογίας των σημαδίων ταύτης υπό Γαβριήλ Ιερομονάχου», *ΠΕΑ*, τεύχος Β' (1900), σελ. 75-96.
- Auda A., *Les modes et les tons de la musique et spécialement de la musique médiévale*, Bruxelles 1930 (φωτ. ανατ. Hildesheim 1979).
- «Contribution à l'histoire de l'origine des modes et des tons gregoriens», *RCG* XXXVI (1932), σελ. 33 εξ.
- Ayoutanti A.-Stöhr M.-Höeg C., «The Hymns of the Hirmologium» I, *MMB Transcripta* VI, Copenhagen 1952.
- Ayoutanti A.-Tillyard H.J.W., «The Hymns of the Hirmologium» III, 2, *MMB Transcripta* VIII, Copenhagen 1956.
- Βαλληνδρά Α., «Ιστορική συνάφεια της προ και μετά την άλωση βυζαντινής μουσικής», *Εκκλησία* 24 (1969), σελ. 534-536.
- Βαμβουδάκη Ε., *Συμβολή εις την σπουδήν της παρασημαντικής των Βυζαντινών μουσικών*, τόμ. Α', Σάμος 1938.
- Baumstark A., *Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten*, Paderborn 1910.
- *Liturgie comparée*, Chevetogne 1953.
- Bentas Ch., «The Treatise on Music by John Laskaris», *SEC* 11 (1971), σελ. 21-27.
- Βεργωτή Γ., *Η νηστεία της Μ. Τεσσαρακοστής*, Θεσσαλονίκη 1983.
- Berthelot M.-Ruelle Ch.Em., *Collection des anciens alchimistes grecs* I-III, Paris 1887-88.
- Βλυζιώτη Θ.-Παπαναστασίου Χ., *Πλάτωνος Τίμαιος, αρχαίον κείμενον, εισαγωγή, μετάφρασις, σχόλια*, Αθήναι 1939.
- Bouvy E., *Poètes et mélodes. Étude sur les origine du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Eglise grecque*, Nîmes 1886.
- Chailley J., *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris 1969².
- «Le mythe des modes grecs», *AM* XXVIII (1956), σελ. 137-163.
- Χαλάτζογλου Π., «Σύγκρισις της αραβοπερσικής μουσικής προς την ημετέραν εκκλησιαστικήν», *ΠΕΑ*, τεύχος Β' (1900), σελ. 68-75.
- Χαραλάμπους Οικονόμου, *Βυζαντινής μουσικής χορδή*, Πάφος Κύπρου 1940.
- Χαστούπη Α., *Παλαιά Διαθήκη*, έκδ. Δ. Δημητράκου, 1955.
- Χατζηγιακουμή Μ., *Μουσικά χειρόγραφα τουρκοκρατίας (1453-1832)* I, Αθήνα 1975.
- *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820* (Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος), Αθήναι 1980.
- Χατζιδάκι Γ., *Κρητική μουσική*, Αθήναι 1958.
- Χρήστου Π., *Η υμνογραφία της αρχαϊκής Εκκλησίας*, Θεσσαλονίκη 1959.
- «Η γένεσις του κοντακίου», *Κλ* 6 (1974), σελ. 273-349.
- «Το ᾠσμα το καινόν κατά Κλήμεντα Αλεξανδρέα», *Κλ* 9 (1977), σελ. 223-233.
- Christ W., «Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griechischen Poesie des Mittelalters erläutert an der Hand einer Schrift des Zonaras», *SAWM* (1870), ii, σελ. 65-108.
- Christw., -Paranikas M., *Anthologia graeca carminum christianorum*, Lipsiae 1871 (φωτ. ανατ. Hildesheim 1963).
- Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής*, Τεργέστη 1832 (φωτ. ανατ. Αθήναι 1976-77).
- *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*, Εν Παρισίοις 1821 (φωτ. ανατ. Αθήναι 1977).

- Conomos D., *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Thessaloniki 1974.
- «The Treatise of Manuel Chrysaphis», *Report of the 11th Congress of the International Musicological Society II*, Kopenhagen 1972, σελ. 748-751.
- Daniélou J., *Αγία Γραφή και λειτουργία* (μτφρ. Κέντρου Βιβλικών Μελετών, Ἄρτος Ζωής), Αθήνα 1981.
- Δετοράκη Θ., *Κοσμάς ο Μελωδός, βίος και έργο*, AB 28, Θεσσαλονίκη 1979.
- Dix G., *The Shape of the Liturgy*, London 1960.
- Dmitrievskij A., *Opisanie liturgičeskikh rukopisei I*, Τυπικά, Kiev 1895 (φωτ. ανατ. Hildesheim 1965).
- Dragoumis M., «The Survival of Byzantine Chant in the Monophonic Music of the Modern Greek Church», *SEC I* (1966), σελ. 9-36.
- Δρίτσα Δ., *Η ποίηση των Γνωστικών*, Αθήναι 1979.
- Egenger N., «Gélébrasion du dimanche», *Dimanche. Office selon les huit tons. Ὁκτώηχος*, RÉRB 3, Chevetogne 1972, σελ. 11-36.
- Ευστρατιάδου Σ.-Αρκαδίου Βατοπεδινού, *Κατάλογος των εν τη Ιερᾷ Μονῇ Βατοπεδίου αποκειμένων κωδίκων*, Paris 1924.
- Ευστρατιάδου Σ., *Ειρμολόγιον*, Μνημεία Αγιολογικά 9, Chennevières-sur-Marne 1932.
- Φιλοξένους Κ., *Θεωρητικόν στοιχειώδες της μουσικής*, Κωνσταντινούπολις 1859.
- *Λεξικόν της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολις 1868.
- Finkelstein S., *Εισαγωγή στο νόημα της μουσικής* (μτφρ. Μανώλη Κορνήλιου) «Εκδοτική Εστία».
- Floros C., *Universale Neumenkunde I-III*, Kassel 1970.
- «Fragen zum musicalischen und metrischen Aufbau der Kontakien», *Actes du XII^e Congrès internationale d' études byzantines*, Ochride 1961, II (Beograd 1964), σελ. 563-569.
- Φουντούλη Ι., *Η εικοσιτετράωρος ακοίμητος δοξολογία*, Αθήναι 1963.
- «Εγκαινίων ανάμνησις», *ΘΗΕ* 5, σελ. 323-324.
- *Εικοσιτετράωρον Ωρολόγιον*, Κείμενα Λειτουργικής 16, Θεσσαλονίκη 1978.
- *Ακολουθία του Ευχελαίου*, Κείμενα Λειτουργικής 15, Θεσσαλονίκη 1978.
- *Η ακολουθία του όρθρου*, Θεσσαλονίκη 1966.
- *Απαντήσεις εις λειτουργικάς απορίας Δ'*, Θεσσαλονίκη 1982.
- Φριλλίγγου Κ., *Οι ψαλμοί του Δαβίδ*, Εκδόσεις Ηριδανός.
- Φυτράκη Α., *Η εκκλησιαστική ημών ποίησης κατά τας κυριώτερας αυτής φάσεις*, Αθήναι 1957.
- *Η ευρύτερα αναδιάρθρωσις της εκκλησιαστικής μας παιδείας επιτακτική ανάγκη*, Εν Αθήναις 1984.
- Φωκαέως Θ., *Πανδώρα*, τόμ. Α'-Β', Κωνσταντινούπολις 1843-46 (φωτ. ανατ. «Κουλτούρα», αρθ. 22).
- Fyrrillas A., «A propo du premier dimanche après Pâques dans l' Église Orthodoxe», *LO* 39 (1965), σελ. 139-147.
- Gaisser H., *Le système musical de l' Église grecque d' arprès la tradition*, Rome 1901.
- Gastoué A., *Introduction à la paléographie musicale byzantine. Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque Nasionale de Paris et des bibliothèques publiques de France*, Paris 1907.
- *Les origines du chant romain*, Paris 1907.
- «La psalmodie traditionelle des huit tons», *TSG XIV* (1908), σελ. 193 εξ.
- «L' importance musicale, liturgique et philologique du ms. Hagiopolites», *Byz V* (1929-30), σελ. 347-355.
- «L' origine lointaine des huit tons liturgiques», *RCG XXXIV* (1930), σελ. 126-132.

- «Über die 8 'Töne', die authentischen und die plagalen», *KmJ* XXV (1930), σελ. 25-30.
- Gerbert M., *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus* II, S. Blasii 1774 (φωτ. ανατ. Graz 1968).
- *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* I, St. Blasien 1784 (φωτ. ανατ. Hildesheim 1963).
- Gérard Th., *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris 1931.
- Gevaert F.A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* I-II, Gand 1875-1881 (φωτ. ανατ. Hildesheim 1965).
- *Les origines du chant liturgique de l'Église Latine*, Gand 1890 (φωτ. ανατ. Hildesheim 1971).
- Γεωργιάδου Θ., *Η νέα μουσα*, Σταμπούλ 1936.
- Γεωργιάδου Χ., *Δοκίμιον εκκλησιαστικών μελών*, Αθήνησι 1856.
- Gombosi O., «Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters» I, *AM* X (1938), σελ. 149-174 και III, XII (1940), σελ. 21-29, 29-52.
- *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939.
- «Key, Mode, Species», *JAMS* IV (1951), σελ. 20-26.
- Γρατσέα Γ., *Το Σάββατον εν Κουμράν και τη Κ. Διαθήκη*, Αθήναι 1971.
- Groningen G., *First Century Gnosticism: Its Origins and Motifs*, Leiden 1967.
- Grosdidier de Matons J., *Romanos le Melode et les origines de la poesie religieuse à Byzance*, Paris 1977.
- Hannick Ch. «Byzantinische Musik», στο *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner* II, έκδ. H. Hunger München 1978, σελ. 183-218.
- «Le texte de l' Oktoechos», *Dimanche. Office selon les huit tons. Ὁκτώηχος*, *PÉRB* 3, Chevetogne 1972, σελ. 37-60.
- Höeg C., «La théorie de la musique byzantine», *RÉG* XXXV (1922), σελ. 321-334.
- «Hirmologium Athum», *MMB Série Principale (Facsimilés)* II, Copenhagen 1938.
- Höeg C., - Tillyard H.J.W.-Wellesz E., «Sticherarium», *MMB Serie Principale (Facsimilés)* I, Copenhagen 1935.
- H. Hunger-O. Kresten-Ch. Hannick, *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek* 3/2, Wien 1984
- Idelsohn A.Z., «Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen», *ZMW* 4 (1922), σελ. 514-524.
- Janus C., *Musici scriptores graeci*, Lipsiae 1895-99 (φωτ. ανατ. Hildesheim 1962).
- Jeannin J. - Puyade J., «L' Octoëchos syrien», *OC* n.s. 3 (1913), σελ. 82-104, 277-298 και *DAGL* 12,2, σελ. 1888-1900.
- Jeannin J. - Puyade J.-Lassale A., *Mémoires Liturgiques syriennes et chaldéennes* I-II, 1924.
- Jonker G.H., *Μανουήλ Βρυεννίου Ἀρμονικά, The Harmonics of Manuel Bryennius* (Edited with Translation Notes Introduction and Index of Words by G.H. Jonker), Groningen 1970.
- Καλλινίκου Κ., *Εισαγωγή εις τον ιερόν Ψαλτήρα*, Αλεξάνδρεια 1927.
- Καρά Σ., *Γένη και διαστήματα εις την βυζαντινήν μουσικήν*, Αθήναι 1970.
- *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής. Θεωρητικόν Α'-Β'*, Αθήναι 1982.
- Κείβελ-Ζωγράφου Ι., *Μουσικόν ἀπάνθισμα (Μεδζμουά Μακαμάτ) Α'-Β'*, Κωνσταντινούπολις 1872-73.
- Κηλτζανίδου Π.Γ., *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ' ημας ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν*, Κωνσταντινούπολις 1881 (φωτ. ανατ. Θεσσαλονίκη 1978).
- Krumbacher K., *Ιστορία της βυζαντινής λογοτεχνίας* I-III (μετφρ. Γ. Σωτηριάδου), Εν Αθήναις

- 1897-1900 (φωτ. ανατ. Αθήναι 1974).
- Λαδά Γ., *Τα πρώτα τυπωμένα βιβλία βυζαντινής μουσικής*, Αθήνα 1978.
- Lamb J.A., *The Psalms in Christian Worship*, London 1962.
- Λάμπρου Σ., *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους ελληνικών κωδίκων Α'-Β'*, Κανταβρυγία 1895-1900.
- Lamy Th. Jos., *Sancti Ephraemi Syri hymni et sermones* I-IV, Mechliniae 1882.
- Langdon S., «Calendars of Lityrgies and Prayers», *AJSL* XLII (1925-26), σελ. 110-127.
- Μαλτέζου Κ., «Περί των διατονικών κλιμάκων της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής», *ΕΕΒΣ* 6 (1929), σελ. 321-327.
- Maltezos C., «Sur les gammes diatoniques de la musique ecclésiastique grecque», *ΠΑΑ* 4 (1929), σελ. 326-340.
- Μαξίμου Μητροπολίτου Λαοδικείας, *Η εκκλησιαστική μουσική*, Αθήναι 1963.
- Mateos J., *Le Typicon de la Grande Église* I-II, *OCA* 165-166, Roma 1962-1963.
- Ματσούκα Ν., «Μαθηματικές, φιλοσοφικές και θεολογικές έννοιες σε πατερικά κείμενα», *ΓΠ* 692 (1982), σελ. 259-279.
- «Επιστημονικά, φιλοσοφικά και θεολογικά στοιχεία της Εξαήμερου του Μ. Βασιλείου», *ΤΕΜΒ*, Θεσσαλονίκη 1981, σελ. 45-147.
- Merlie M., *Études de musique byzantine. Le premier mode et son plagal*, Paris 1935.
- Μητσάκη Κ., *Βυζαντινή υμνογραφία Α'*, Θεσσαλονίκη 1971.
- Μιχαηλίδη Σ., *Εγκυκλοπαιδεία της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Αθήναι 1982.
- Μισαηλίδου Μ., *Νέον θεωρητικόν*, Αθήναι 1902.
- Monro D.B., *The Modes of Ancient Greek Music*, Oxford 1894.
- Mowinckel S., *Psalmestudien* IV, Christiania 1924.
- Μουσικής Επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου (1883), *Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολις 1888 (φωτ. ανατ. Αθήναι 1978).
- Μπεκατώρου Γ., «Παρακλητική», *ΘΗΕ* 10, σελ. 28-38.
- «Αλληλουάριον», *ΘΗΕ* 1, σελ. 203-204.
- Μπρατσιώτου Π., *Εισαγωγή εις την Παλαιάν Διαθήκην*, Εν Αθήναις 1975².
- Νικοδήμου Αγιορείτου, *Εορτοδρόμιον*, Βενετία 1836.
- Παγανά Ν., *Διδασκαλία της καθόλου μουσικής τέχνης, ήτοι γραμματική της μουσικής γλώσσης*, Κωνσταντινούπολις 1893.
- Πάλλα Δ., «Ο ύμνος των Πράξεων του Ιωάννου, κεφ. 94-97 (Παρατηρήσεις στην πρωτοχριστιανική ποίηση)», *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*, τομ. 2, (Collection de l' Institut Français d' Athènes 93), Athènes 1956, σελ. 221-264.
- Παπαδημητρίου Κ., *Το μουσικόν ζήτημα εν τη Εκκλησία της Ελλάδος*, Εν Αθήναις 1921.
- «Τα προβλήματα της βυζαντινής μουσικής και αι σύγχρονοι έρευναι», *ΠΑΑ* 6 (1931), σελ. 53-58.
- Παπαδοπούλου Γ., *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Εν Αθήναις 1890 (φωτ. ανατ. Αθήναι 1977).
- *Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Εν Αθήναις 1904.
- Παπαδοπούλου-Κεραμέως Α., *Μαυρογορδάτειος βιβλιοθήκη, ήτοι γενικός περιγραφικός κατάλογος των εν ταις ανά την Ανατολήν βιβλιοθήκαις ευρισκομένων ελληνικών χειρογράφων, καταρτισθείσα και συνταχθείσα κατ' εντολήν του εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1884-88.
- *Ιεροσολυμιτική βιβλιοθήκη, ήτοι κατάλογος των εν βιβλιοθήκαις του αγιωτάτου αποστολικού τε και καθολικού ορθοδόξου πατριαρχικού θρόνου των Ιεροσολύμων και πάσης Παλαιστίνης αποκειμένων ελληνικών κωδίκων Α'-Ε'*, Πετρούπολις 1891-1915 (φωτ. ανατ. Bruxelles 1963).
- «Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής εγχειρίδια», *BZ* VIII (1899), σελ. 111-121.

- «Μανουήλ Χρυσάφης, λαμπαδάριος του βασιλικού κλήρου», *VV* 8 (1901), σελ. 526-545.
- Παπαδοπούλου Χρ., *Ιστορία της Εκκλησίας των Ιεροσολύμων*, Αθήναι 1970.
- Παπανούτσου Ε., *Αισθητική*, Αθήναι 1969⁴.
- Παρανίκα Μ., «Το παλαιόν σύστημα της εκκλησιαστικής μουσικής», *ΕΦΣΚ ΚΑ* (1887-89), σελ. 164-176.
- Parisot J., «Les huit modes du chant syrien», *TSG* (1901), σελ. 258-262.
- Petit L., «Antiphone dans la liturgie grecque», *DACL* 1,2, σελ. 2461-2488.
- Petresco I.D., *Études de paléographie musicale byzantine*, Bucarest 1967.
- Pitra J.-B., *Hymnographie de l' Église grecque*, Rome 1867.
- *Juris ecclesiastici graecorum historia et monumenta* II, Rome 1868.
- *Analecta sacra spicilegio solesmensi parata* I, Parisiis 1876 (φωτ. ανατ. 1966).
- Poirée E., «Chant des sept voyelles, analyse musicale», *Congrès international d' histoire de la musique*, Paris 1900, σελ. 28-38.
- Preisendanz K., *Papyri graecae magicae* II, Stuttgart 1974.
- Ψάχου Κ., «Δημοσίευσις αρχαίων ανεκδότων χειρογράφων περί της εκκλησιαστικής ημών μουσικής» (Μανουήλ Χρυσάφου, *Περί των ενθεωρουμένων...*), *Εφημερίς Φόρμιγξ*, έτος Β', αριθ. 5, 15 Μαρτίου 1903, σελ. 3-4 · αριθ. 6, 30 Μαρτίου (1903), σελ. 3 · αριθ. 7, 15 Απριλίου (1903), σελ. 3-4 · αριθ. 8, 30 Απριλίου (1903), σελ. 4 και 9-10, 15-30 Μαΐου (1903), σελ. 6.
- «Δημοσίευσις αρχαίων ανεκδότων χειρογράφων περί της εκκλησιαστικής ημών μουσικής» (Παχωμίου μοναχού, *Ερμηνεία εις την μουσικήν*), *Εφημερίς Φόρμιγξ*, έτος Β' αριθ. 8, 30 Απριλίου (1903), σελ. 2-3 και αριθ. 9-10, 15-30 Μαΐου (1903), σελ. 6-7.
- «Δημοσίευσις αρχαίων ανεκδότων χειρογράφων περί της εκκλησιαστικής ημών μουσικής» (Κυρίλλου Μαρμαρινού, *Εισαγωγή μουσικής*), *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', έτος Α', αριθ. 1, 15 Μαρτίου (1905), σελ. 4 και αριθ. 3-4, 15-30 Απριλίου (1905), σελ. 6-7.
- «Δημοσίευσις αρχαίων χειρογράφων» (Αωνύμου, *Κανόνια των οκτώ ήχων*), *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', έτος Β', αριθ. 3-4, 15-31 Μαΐου (1906), σελ. 5-6 · αριθ. 7-8, 15-31 Ιουλίου (1906), σελ. 6 · αριθ. 11-12, 15-30 Σεπτεμβρίου (1906), σελ. 7-8 · αριθ. 19-20, 15-31 Ιανουαρίου (1907), σελ. 6-7 και αριθ. 23-24, 15-31 Μαρτίου (1907), σελ. 7-8.
- «Επιστολιμαία διατριβή», *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', έτος Β', αριθ. 11-12 (1906), σελ. 4-6.
- *Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής*, Εν Αθήναις 1917¹, Αθήναι 1978² (επιμέλεια β' έκδ., εισαγωγή: Γ. Χατζηθεοδώρου).
- *Το οκτάηχον σύστημα της βυζαντινής μουσικής, εκκλησιαστικής και δημόδους, και το της αρμονικής συνηχίσεως* (επιμέλεια έκδ., εισαγωγή: Γ. Χατζηθεοδώρου), Νεάπολις-Κρήτης 1980.
- Ψαριανού Διονυσίου-Μητροπολίτου, *Η αρχαία μουσική του Ακαθίστου Ύμνου*, Εν Αθήναις 1961 (Ανάτυπον εκ του τιμητικού τόμου επί τη Ιωβηλαίῳ του Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Φιλίππων-Νεαπόλεως-Θάσου Χρυσοστόμου).
- «Η Θεοτόκος εν τη ορθοδόξῳ ὑμνωδίῳ», *Πόνημα Εύγνωμον* (τιμητικός τόμος στο Βασίλειο Βέλλα), Εν Αθήναις 1969, σελ. 309-339.
- Raasted J., «Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts», *MMB Série Supsidia* VII, Copenhagen 1966.
- «Hirmologium Sabbaiticum», *MMB Série Principale* VIII, 1-2, Copenhagen 1968.

- *The Hagiopolites, A Byzantine Treatise on Musical Theory*, CIMAGL 45, Copenhagen 1983.
- Rebours J.-B., «Quelques manuscrits de musique byzantine», *ROC* 9 (1904), σελ. 299-309 και 10 (1905), σελ. 1-14.
- *Traité de psaltique, théorie et pratique du chant dans l'Église grecque*, Paris 1906.
- «Πραγματεία του XV αιώνος περί βυζαντινής μουσικής», (Γαβριήλ ιερομονάχου, *Τι ἐστί ψαλτική*), *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', έτος ΣΤ' (Η'), αριθ. 1-2, 15-31 Ιουλίου (1910), σελ. 5-6 · αριθ. 3-4, 15-31 Αυγούστου (1910), σελ. 5-6 · αριθ. 5-6, 15-30 Σεπτεμβρίου (1910), σελ. 6-7 · αριθ. 7-8, 15-31 Οκτωβρίου (1910), σελ. 6-7 · αριθ. 9-10, 15-30 Νοεμβρίου (1910), σελ. 4-5 · αριθ. 11-12, 15-31 Δεκεμβρίου (1910), σελ. 6-7 και αριθ. 13-14, 15-31 Ιανουαρίου (1911), σελ. 7.
- «Διατριβή περί τόνων και ήχων κατά την μεσαιωνικήν και βυζαντινήν εποχήν», *Εφημερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Β', έτος ΣΤ' (Η'), αριθ. 13-14, 15-31, Ιανουαρίου (1911), σελ. 4-6 · αριθ. 15-16, 15-28 Φεβρουαρίου (1911), σελ. 6-7 και αριθ. 17-18, 15-31 Μαρτίου (1911), σελ. 5-6.
- Reese G., *Music in the Middle Ages*, London 1941.
- Ραιδεστηνού Γ., *Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς*, Κωνσταντινούπολις 1884 (φωτ. ανατ., Νεάπολις - Κρήτης 1975).
- Ruelle Ch. Em., «Le chant des sept voyelles grecques d'après Démétrius et le papyrus de Leyde», *RÉG* II (1889), σελ. 38-44.
- Sachs C., *The History of Musical Instruments*, New York 1940.
- *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, New York 1943.
- Σάθα Κ., *Ιστορικόν Δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών*, Εν Βενετία 1878 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1979).
- Σακελαριάδου Α., *Ο Τέρπανδρος*, Αθήναι 1881.
- Σακελλαρίου Γ., *Πυθαγόρας ο διδάσκαλος των αιώνων*, Αθήναι 1963.
- Schiød G., «Η βυζαντινή λογοτεχνία της Σικελίας και της Κάτω Ιταλίας», *Ελληνικά* 17 (1962), σελ. 170-187.
- Sendrey A., *Music in the Social and Religious Life of Antiquity*, New Jersey 1974.
- Seppälä H. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*, *Acta musicologica fennica* 13, Helsinki 1981.
- Serkoyan N. - Tahmizian N. - Outtier B., «Recherches sur la genèse de L' Octoéchos arménien» στο *Essays on Armenian music*, έκδ. Vrej Nersessian, London 1978, σελ. 51-128.
- Σιμωντά Π., *Αι αμετάφραστοι λέξεις εν τω κειμένω των Ο'*, Θεσσαλονίκη 1968.
- Σπυρίδωνος Λαυριώτου-Σ. Ευστρατιάδου, *Κατάλογος των κωδίκων της Μεγίστης Λαύρας*, τεύχος Β' και Γ', Paris 1925.
- Στάθη Γρ., «Η βυζαντινή μουσική στη λατρεία και την επιστήμη», *Βυ* 4 (1972), σελ. 389-438.
- «Η παλαιά βυζαντινή σημειογραφία και το πρόβλημα μεταγραφής της εις το πεντάγραμμον», *Βυ* 7 (1975), σελ. 193-320 και 427-460.
- *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής, Άγιον Όρος, Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών Μονών και Σκητών του Αγίου Όρους Α' - Β'*, Αθήναι 1975-76.
- «Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας», *IBM Μελέται* 2, Αθήναι 1978.
- «Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας», *IBM Μελέται* 3, Αθήναι 1979.
- Στεφανίδου Μ., «Μουσική και χρυσοποιία κατά τους Βυζαντινούς χυμευτάς», *ΕΕΒΣ* 4 (1927), σελ. 39-45.
- Στεφανίδου Β., «Σχεδιάσμα περί μουσικής ιδιαίτερον εκκλησιαστικής», *ΠΕΑ*, τεύχος Ε' (1902), σελ. 207-279.

- Στεφάνου Α' Δομεστίκου, *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς μουσικήν*, Κωνσταντινούπολις 1843.
- Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρηπίς ήτοι στοιχειώδης διδασκαλία του θεωρητικού και πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής, συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδάζόντων αυτήν κατά την νέαν μέθοδον και μετά προσθήκης εξηγήσεως της εξωτερικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολις 1875.
- Stevenson H.M.-J.-B.Pitra, *Theodori Prodrumi commentarios in carmina sacra melodorum Cosmae hierosolymitani et Ioannis Damasceni...*, Romae 1888.
- Στοιγιάννου Β., *Η Πεντηκοστή* (Πρ 2, 1-13), Θεσσαλονίκη 1979.
- Stöhr M., «Oktoechos», *MGG* 9, σελ. 1918-1920.
- «Bryennios Manuel», *MGG* 2, σελ. 411-415.
- Strung O., «The Tonal System of Byzantine Music», *MQ* XXVIII (1942), σελ. 190-204.
- «Intonations and Signatures of the Byzantine Modes», *MQ* XXXI (1945), σελ. 339-355.
- «The Antiphons of the Octoechos», *JAMS* 13 (1960), σελ. 50-67.
- «Specimina Notationum antiquorum», *MMB Série Principale* VII, Copenhagen 1966.
- *Source Readings in Music History I, Antiquity and the Middle Ages* (FABER), London-Boston 1981.
- Tannery P. - Stéphanou E., *Quatrivium de Georges Pachymère ou σύνταγμα των τεσσάρων μαθημάτων, αριθμητικής, μουσικής, γεωμετρίας και αστρονομίας*, StT 94, Vaticano 1940.
- Tardo L., *L' antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938.
- «Hirmologium Cryptense», *MMB Série Principale* III, Rome 1951.
- *L' Ottoeco nei mss. melurgici*, Grottaferrata 1955.
- Θέμελη Δ., «Μουσικοποιητική δομή στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι», *Λαογραφία* ΚΗ (Αθήνα 1972), σελ. 66-80.
- «Τό "Κανονάκι", ένα λαϊκό μουσικό όργανο. Έρευνα για την προέλευσή του», *Πρακτικά Α' Συμποσίου Λαογραφίας*, IMXA 153 (1975), σελ. 35-54.
- *Παραδόσεις ιστορίας μουσικής*, Θεσσαλονίκη 1981.
- Θερειανού Ε., *Περί της μουσικής των Ελλήνων και ιδίως της εκκλησιαστικής*, Εν Τεργέστη 1875 (φωτ. ανατ. Αθήναι 1975).
- Thibaut J.-B., «La notation de Saint Jean Damascène ou Hagiopolite», *Izvestija Russkago Archeologičeskago Instituta* III (Sofia 1898), σελ. 138-179.
- «Les traités de musique byzantine», *BZ* IX (1900), σελ. 478-482.
- «Traité de musique byzantine», *ROC* 6 (1901), σελ. 593-609.
- «Assimilation des "Échoi" byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs», *Documents du Congrès international d' histoire de la musique*, Paris 1901, σελ. 77-85.
- *Origine byzantine de la notation neumatique de l' Église latine*, Paris 1907 (φωτ. ανατ. Hildesheim 1975).
- *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l' Église grecque*, Saint-Petersbourg 1913 (φωτ. ανατ. Hildesheim 1976).
- Thodberg Ch., «Chromatic Alterations in the Sticherarium», *Actes du XIIe Congrès international d' étude byzantines*, Ochride 1961, II (Beograd 1964), σελ. 607-612.
- Thomas I., «Octoechos», *NCE* X, σελ. 640-641.
- Tillyard H.J.W., «The modes in Byzantine Music», *ABSA* XXII (1916-18), σελ. 133-156.
- «Signatures and Candences of the Byzantine Modes», *ABSA* XXVI (1923-25), σελ. 78-87.

- «Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation», *MMB Serie Supsidia I*, Copenhagen 1935.
- «The Hymns of the Sticherarium for November», *MMB Transcripta II*, Copenhagen 1938.
- «The Hymns of the Octoechos» I-II, *MMB Transcripta III* και V, Copenhagen 1940 και 1949.
- «Twenty Cannons from the Trinity Hirmologium», *MMB Transcripta IV*, Boston 1952.
- «The Byzantine Modes in the Twelfth Century», *ABSA XLVIII* (1953), σελ. 182-190.
- Τρεμπέλα Π., *Εκλογή ελληνικής ορθοδόξου υμνογραφίας*, Αθήναι 1949 (έκδ. β' επηυξημένη, Αθήναι 1978).
- *Το Ψαλτήριον μετά συντόμου ερμηνείας*, Αθήναι 1955.
- *Αρχαί και χαρακτήρ της χριστιανικής λατρείας*, Αθήναι 1962.
- Τσάμη Δ., *Η διαλεκτική φύσις της διδασκαλίας Γρηγορίου του Θεολόγου*, *AB 1*, Θεσσαλονίκη 1969.
- *Η πρωτολογία του Μεγάλου Βασιλείου*, *BKM 1*, Θεσσαλονίκη 1970.
- «Η ογδόη ημέρα», *ΕΕΘΣΠΘ 17* (1972), σελ. 275-322.
- Τωμαδάκη Ε., *Ιωσήφ ο υμνογράφος, βίος και έργον*, Αθήναι 1971.
- «Κανόνες της Παρακλητικής», *Λειμών*, *ΕΕΒΣ ΛΘ'-Μ'* (1972-73), σελ. 253-274.
- Τωμαδάκη Ν., «Ειρμολόγιον», *ΘΗΕ 5*, σελ. 449.
- «Επί της ανάγκης συντάξεως θησαυρού της λογίας βυζαντινής γλώσσης», *ΕΕΒΣ 33* (1964), σελ. 1-16.
- *Εισαγωγή εις την βυζαντινήν φιλολογίαν II, Η βυζαντινή υμνογραφία και ποίησις*, Αθήναι 1965.
- Tzetzes J., *Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*, München 1874.
- Τζέτζη Ι., *Περί της κατά τον μεσαίωνα μουσικής της ελληνικής Εκκλησίας*, Εν Αθήναις 1882.
- *Η επινόησις της παρασημαντικής των κατά τον μεσαίωνα λειτουργικών και υμνολογικών χειρογράφων των ανατολικών Εκκλησιών*, Αθήνησιν 1886.
- Vincent M.A.J.H., *Notices sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique, Notices et extraits de manuscrits de la bibliothèque du Roi XVI, 2*, Paris 1847.
- Velimirovič M., «Byzantine Composers in Ms. Athens 2406», *Essays Presented to Egon Wellesz*, έκδ. J.Westrup, Oxford 1966, σελ. 7-18.
- Wachsmann K., *Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang*, Regensburg 1935.
- Wellesz E., «Die Struktur des serbischen Oktoëchos», *ZMW II* (1919-20), σελ. 140-148.
- *Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik*, Münster i.W. 1923.
- «Die Hymnen des Sticherarium für September», *MMB Transcripta I*, Copenhagen 1936.
- «Melito's Homily on the Passion: An Investigation into the Sources of Byzantine Hymnography», *ZTS 44* (1943), σελ. 41-52.
- «Music in the Treatise of Greek Gnostics and Alchemist», *Ambix 4* (1951), σελ. 145-148.
- *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1949¹ και 1961².
- «Eastern Elements in Western Chant», *MMB Supsidia II*, Oxford-Boston 1947, Copenhagen 1967.
- «Early Christian Music», *NOHM II*, σελ. 1-13.
- «Music of the Eastern Churches», *NOHM II*, σελ. 14-57.

- Werner E. - Sonne I., «Theory and Philosophy of Music in Judaeo-Arabic Literature», *HUCA* XVI (1941), σελ. 251-319 και XVII (1942-43), σελ. 511-572.
- Werner E., «The Psalmic Formula Neannoe and its Origin», *MQ* XXVIII (1942), σελ. 93-99.
- «The Oldest Sources of Octave and Octoechos», *AM* XX (1948), σελ. 1-9.
 - «The Origin of the Eight Modes of Music (Octoechos). A Study in Musical Symbolism», *HUCA* XXI (Cincinnati 1948), σελ. 211-255.
 - «The Common Graund in the Chant of Church and Synagogue», *ACISM* (Paris 1952), σελ. 134-148.
 - *The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium*, London-New York 1959.
 - «Musical Tradition and its Transmitters between Synagogue and Church», *YS* II (1971), σελ. 163-180.
- Winnington-Ingram R.P., *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge 1936.
- Wright W., *Catalogue of the Syriac Manuscripts in the British Museum I-III*, London 1870-72.
- Wulstan D., «The Origin of the Modes», *SEC* 2 (1971), σελ. 5-20.
- Ζιάκα Γρ., *Ο Αριστοτέλης στην αραβική παράδοση*, Θεσσαλονίκη 1980.

Η εκτύπωση της εργασίας μας βρισκόταν στο τελευταίο στάδιο όταν δημοσιεύτηκε η κριτική έκδοση από τους Ch. Hannick - G. Wolfram, *Gabriel Hieromonachos, Abhandlung über den Kirchengesang, MMB Corpus scriptorum de re musica* I, Wien 1985.

Γ. ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

- NEON ANASTASIMATAPION**, μεταφρασθέν κατά την νεοφανή μέθοδο της μουσικής υπό των εν Κωνσταντινουπόλει μουσικολογιωτάτων διδασκάλων και εφευρετών του νέου μουσικού συστήματος... εκδοθέν σπουδή μεν επιπόνω του μουσικολογιωτάτου κυρίου Πέτρου του Εφεσίου..., Βουκουρέστι 1820.
- SYNTOMON ΔΟΞΑΣΤΑΡΙΟΝ**, του αοιδίου Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, μεταφρασθέν κατά την νέαν μέθοδο της μουσικής των μουσικολογιωτάτων διδασκάλων του νέου συστήματος, Βουκουρέστι 1820.
- ΔΟΞΑΣΤΙΚΑ**, του ενιαυτού των δεσποτικών και θεομητορικών εορτών και των εορταζομένων Αγίων, μελίσθέντα παρά Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, εξηγήθησαν δε κατά την νέαν μέθοδο παρά Γρηγορίου Λαμπαδαρίου, τόμ. I, Εν Παρισίοις 1821.
- ΔΟΞΑΣΤΑΡΙΟΝ**, περιέχον τα δοξαστικά όλων των δεσποτικών και θεομητορικών εορτών των τε εορταζομένων Αγίων του όλου ενιαυτού του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, μελοποιηθέν παρά Ιακώβου Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, εξηγηθέν δε απαραλάκτως εις την νέαν της Μουσικής μέθοδο παρά Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ενός των εφευρετών της ρηθείσης μεθόδου. Νυν πρώτον εκδοθέν εις τύπον παρά Θεοδώρου Π.Π. Παράσχου Φωκαέως, τόμ. I, Εκ της εν Γαλατά Τυπογραφίας Ισάκ δε Κάστρου 1836.
- ΔΟΞΑΣΤΑΡΙΟΝ**, Πέτρου του Πελοποννησίου, περιέχον άπαντα τα Ιδιόμελα και Δοξαστικά του Εσπερινού, της Λιτής, των Αποστίχων και των Αίνων τα Απολυτίκια και Κοντάκια πασών των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, των εορταζομένων Αγίων του όλου ενιαυτού, του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, εν φ προσετέθησαν και τινα αργά αρχαία μαθήματα μέχρι τουδε ανέκδοτα, κατά παραλληλισμόν εκ της αρχαίας

προς την νέαν μέθοδον. Εκδίδεται υπό του μουσ. Π.Γ. Κηλτζανίδου Προυσαέως, τόμ. I-II, Κωνσταντινούπολις 1882-86.

ΤΟ ΔΟΞΑΣΤΗΡΙΟΝ, Πέτρου του Πελοποννησίου, εξηγηθέν πιστῶς εκ της αρχαίας εις την καθ' ημάς γραφήν υπό του Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Γεωργίου Βιολάκη, του αρχαίου μέλους αδιαφθόρου διαφυλαχθέντος, τόμ. I, Εν Κωνσταντινουπόλει 1899.

ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟΝ ΤΩΝ ΚΑΤΑΒΑΣΙΩΝ, Πέτρου του Πελοποννησίου, μετά του συντόμου Ειρμολογίου Πέτρου Πρωτοψάλτου του βυζαντίου, εξηγημένα κατά την νέαν της Μουσικής μέθοδον μετά προσθήκης ικανών Μαθημάτων, ὧν εστεροῦντο εις το παλαιόν. επιθεωρηθέντα ἤδη, και ακριβῶς διορθωθέντα παρά του Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος ενός των εφευρετῶν της ρηθείσης μεθόδου. επιστασία δε ιδίου, Κωνσταντινούπολις 1825.

ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟ ΤΩΝ ΚΑΤΑΒΑΣΙΩΝ, Πέτρου του Πελοποννησίου, μετά των κανόνων του ὅλου ενιαυτοῦ και συντόμου Ειρμολογίου, εξηγημένα κατά την νέαν της μουσικής μέθοδον επιθεωρηθέντα ἤδη και διορθωθέντα ακριβῶς παρά Ιωάννου Λαμπαδαρίου, Κωνσταντινούπολις 1839.

ΤΑΜΕΙΟΝ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑΣ, περιέχον ἅπασαν την εκκλησιαστικὴν ενιαύσιον ακολουθίαν εσπερινού, ὄρθρου, λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστής και της λαμπροφόρου Αναστάσεως, μετά τινων καλλοφωνικῶν ειρμῶν εν τῷ τέλει. Κατ' ἐκλογὴν των εμμελεστέρων και ευφραδესτέρων μουσικῶν μαθημάτων των ενδοξοτέρων διδασκάλων παλαιῶν τε και νέων, εξηγηθεῖσαν εις την νέαν της Μουσικής μέθοδον, και μετά πάσης επιμελείας διορθωθείσαν ἤδη εσχάτως παρά του εφευρέτου της ρηθείσης μεθόδου, διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος της του Χριστοῦ Μεγάλης Εκκλησίας, τόμ. I-II, Εν Κωνσταντινουπόλει 1824.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ, διηρημένη εις τόμους και περιέχουσα ἀπάσης της ενιαυσίου ακολουθίας τα μαθήματα των αρχαίων ἐπὶ της βυζαντινῆς εποχῆς και μετ' αὐτὴν μουσικοδιδασκάλων, μετά προσθήκης των μέχρι τούδε ανεξηγήτων, εκδίδεται ἐγκρίσει και ἀδείᾳ της Α.Θ. Παναγιότητος και της Ιερ. Συνόδου παρά των μουσικοδιδασκάλων της Πατριαρχικῆς Σχολῆς της Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, τόμ. I-II, Εν τη πατριαρχικῇ τυπογραφίᾳ (Κωνσταντινούπολις) 1868-69.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ

1. Ονομάτων

- Αββάς Νείλος 90
Αββάς Παμβώ 51,90,92
Αββάς Παύλος 90
Αββάς Σιλουανός 91,92
Αγιοπολίτης 33, 35, 36, 38, 85, 89, 108, 109, 129, 135 εξ., 141, 142, 143, 144, 147, 155, 217, 220, 221 εξ., 228
Αθανάσιος Μέγας 50, 76, 77, 78
Αθανάσιος Πατριάρχης 124
Αθήναιος 47, 48, 195
Αιθερία 67, 93
Ακάκιος Χαλκεόπουλος 134, 154
Αλυγιάκης Α. 74, 78, 80, 93, 94, 124, 141, 149, 192, 193
Αλύπιος 137, 138, 170
Αμαργιανάκης Γ. 205, 209
Αναγνώστου Σταυράκης 203
Ανανεώτης 149
Ανατόλιος 112
Ανδρέας Κρήτης 117, 135, 166, 172
Αντωνιάδης Ε. 35, 90, 182, 183, 186, 187
Αντώνιος Λαμπαδάριος 203
Αγώνυμος Α,Β,Γ κ.τ.λ. 141 εξ.
Απόστολος Κώνστας Χίος 134, 154, 160, 203, 207, 213, 214, 216, 217
Αριστείδης Κοϊντιλιανός 28, 32, 39, 48, 170, 180, 181, 195, 196, 197
Αριστόξενος 16, 32, 39, 45, 50, 106, 179, 196
Αριστοτέλης 43, 45, 46, 47, 52, 77
Αρμόνιος 99, 101
Αρσένιος Ιερομόναχος 124
Αρχατζικάκης Ιάκωβος 145, 146, 159
Αυγουστίνος 69
Αφθονίδης Γερμανός 194

Βακχείος Γέρων 39, 48, 51, 155, 196
Βαλεντίνος 57, 61
Βαλληνδράς Α. 209
Βαμβαλής Γ. 80
Βαμβουδάκης Γ. 29, 51, 146, 149, 150, 154, 156, 157, 159, 161, 198, 199, 203, 213, 229

Βαρδεσάνης 101
Βαρνάβας 60
Βασίλειος Μέγας 50, 59, 60, 68, 70, 76, 77, 78, 79, 93, 94, 168
Βέλλας Β. 52
Βεργωτής Γ. 63
Βιολάκης Γ. 194
Βλασίου Αγίου Μονή 131
Βλυζιώτης Θ. 87, 156
Βοήθιος 32, 33, 48, 94
Βρυέννιος Μ. 33, 34, 36, 37, 39, 88, 128, 129, 137, 139, 140, 142, 160, 180, 195, 204, 205

Γαβριήλ Ιερομόναχος 52, 53, 82, 134, 145 εξ., 150, 159, 197, 213
Γαυδέντιος 39
Γερμανός, άγιος 81
Γερμανός, μοναχός 149, 152
Γερμανός Νέων Πατρών 115, 118, 124, 134, 201
Γερμανός Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως 117
Γεωργιάδης Θ. 218
Γεωργιάδης Χ. 215, 216
Γουνελάς Σ. 79
Γούτας Θεσσαλονικεύς 124
Γρατσεάς Γ. 56, 63
Γρηγόριος Θεολόγος 55, 68, 69, 70, 71, 75, 112, 168, 170
Γρηγόριος λαμπαδάριος, Πρωτοψάλτης 109, 199, 200, 201, 203
Γρηγόριος Μπουνης Αλυάτης 161, 163
Γρηγόριος Νύσσης 34, 50, 75, 76, 77, 79, 100
Γριτσάνης Π. 154

Λαβίδ 21, 22, 49, 144, 227
Δαμιανός, μουσικός 124
Δανιήλ Πρωτοψάλτης 124
Δετοράκης Θ. 105, 108
Δημητράκος Δ. 140
Δημήτριος δομέστιχος 124
Δημήτριος Φαληρέας 57

- Δίδυμος Αλεξανδρέας 196
Διονύσιος Αρεοπαγίτης 48, 76, 79, 80
Δραγούμης Μ. 204
Δρίτσας Δ. 62, 100
- Εθνική Βιβλιοθήκη Αθηνών 159, 160
Ειρηναίος 56, 57, 61, 100
Ευκλείδης 45, 195
Ευστρατιάδης Σ. 116, 117, 118, 119, 121, 122
Εφραίμ Σύρος 99, 100, 101, 107
- Ζιάκας Γ. 86, 180
Ζωναράς 51
- Ηθικός 149, 150
Ηρώδης 97
Ησαΐας 79
- Θάμυρης Α. 200
Θέμελης Δ. 46, 160, 218
Θεόδοτος 61
Θεοδόρητος 100, 104
Θεόδωρος Πρόδρομος 53, 175, 182
Θεόδωρος Στουδίτης 117, 167, 169, 170, 174, 189, 228
Θεοφάνης Καρύκης 119, 123, 134
Θεοφάνης Υμνογράφος 172, 174
Θερεσιανός Ε. 192, 217, 218
Θέων Σμυρναίος 44, 156
Θωμάς, απόστολος 118
- Ιάκωβος Εδέσσης 96, 97, 98
Ιάκωβος Πρωτοψάλτης 193, 200, 201
Ιγνάτιος Αντιοχείας 81
Ιγνάτιος, υμνογράφος 174
Ιουστίνος 60
Ιππόλυτος 57
Ιωάννης, ασκητής 90
Ιωάννης Αφθονία 95, 96
Ιωάννης Βαπτιστής 97
Ιωάννης Γεωμέτρης 81
Ιωάννης Γλυκός 149, 152, 201
Ιωάννης Δαμασκηνός 15, 35, 62, 63, 73, 81, 83, 91, 94, 95, 99, 101, 105 εξ., 117, 118, 127, 134, 136, 141, 160, 168, 169, 171, 172, 173, 175, 201, 203, 221, 227, 228
Ιωάννης Θεολόγος 56, 60
Ιωάννης Κλαδάς λαμπαδάριος 149, 150, 151, 152, 153, 162
Ιωάννης Κουκουζέλης 107, 149, 150, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 190, 203, 206, 207, 208, 213, 229, 230, 232, 236, 240
Ιωάννης Λάσκαρης 145, 153, 158, 159, 213, 220, 239
- Ιωάννης μοναχός 117, 173
Ιωάννης Πατριάρχης Ιεροσολύμων 105, 106, 107, 113
Ιωάννης Πλουσιαδηνός 134, 145, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 163, 164, 196, 203, 207, 213, 220, 235, 239
Ιωάννης Πρωτοψάλτης (19' αι.) 124
Ιωάννης Πρωτοψάλτης (10' αι.) 201, 215(ι), 217
Ιωάννης Χρυσόστομος 50, 78, 168
Ιωάσαφ μοναχός 194
Ιωάσαφ νέος Κουκουζέλης 119
Ιωσήφ 118
Ιωσήφ Στουδίτης 72
Ιωσήφ (Στουδίτης;) 228
Ιωσήφ Υμνογράφος 15, 113, 171, 172, 173, 174
- Καλλίνικος Κ. 26, 27
Καλλίνικος Χ. 203
Καμαράδος Ν. 215
Καμπάνης 149, 152
Καντεμίρης Δ. 213, 216
Καράς Σ. 156, 157, 160, 205
Κασσιόδωρος 32
Κείβελης-Ζωγράφος Ι. 215
Κεραμεύς Κ.Π. 135
Κηλτζανίδης Π.Γ. 194, 199, 200, 215
Κιοσέ-Μιχαλόγου 218
Κλεονείδης 48, 106, 155, 196
Κλεοπάτρα, συγγρ. αλχημίστρια 86
Κλήμης Αλεξανδρέας 49, 50, 56, 61, 75, 77
Κορνήλιος Μανώλης 42
Κοσμάς Μελωδός 105, 106, 108, 109, 113, 136, 173, 175, 221
Κουκουμάς 149, 153
Κύριλλος Μαρμαρινός Αρχιεπίσκοπος Τήνου 134, 154, 213, 216
Κωνσταντίνος Ακροπολίτης 105, 107, 108
Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος 53, 128
Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης 198, 203
- Λάμπρος Σ. 122, 123, 145, 163
Λέων Αλμυριώτης 149, 150
Λέων Βασιλεύς, Δεσπότης 117, 118
Λουκιανός 47, 167
- Μαλλιάρης 124
Μαλτέζος Κ. 194
Μάμουκας Κ. 111
Μανουήλ Χρυσάφης 115, 133, 134, 149 εξ., 161, 195, 201, 202
Μαντζαρίδης Γ. 78, 79
Μάξιμος Μητροπολίτης Λαοδικείας 194, 203, 218
Μαρία, συγγρ. αλχημίστρια 86

- Μάρκος, γνωστικός 57, 100
Μάρκου Αγίου Ναός 92
Ματθαίος Β. 90
Ματθαίος Εφέσιος Βατοπεδινός 162
Ματσούκας Ν. 13, 43, 45, 53, 76, 88, 181
Μεθόδιος Ολύμπου 75
Μελέτιος Αρχιεπίσκοπος Αντιοχείας 118
Μελέτιος Ιεροδιάκονος Αριστόβουλος 215
Μελέτιος Σιναΐτης 124
Μητροφάνης 172
Μητσάκης Κ. 20, 24, 36, 51, 90, 92, 93, 94, 101, 105, 107
Μισαηλίδης Μ. 210, 211
Μιχαήλ Πατζάδος 149, 152
Μιχαηλίδης Σ. 15, 27, 29, 51, 106, 155, 170
Μουσείο Βρετανικό 97, 98
Μουσική Επιτροπή 194, 197, 198, 202
Μπαλάνος Δ. 49
Μπαλάσιος Ιερεὺς 118, 119, 123, 124, 134, 201
Μπεκατώρος Γ. 72, 110, 111, 171, 172, 173, 174, 187
Μπρατσιώτης Π. 26
- Ναυπλιώτης Ιάκωβος 213
Νεῖλος ηγούμενος Κρυπτοφέρνης 166
Νεοπλατωνικοί 48, 80
Νεοπυθαγόρειοι 48, 56
Νικόδημος Αγιορείτης 51, 175
Νικολαΐδης Α. 192
Νικολάου Θ. 75
Νικόμαχος Γερασηνός 28, 43, 44, 48
- Ξανθόπουλος Νικηφόρος Κάλλιστος 113
Ξένος Κορώνης 149, 150, 151, 152, 153, 161, 162, 163
Ξύδης Θ. 175
- Παγανάς Ν. 29, 211, 212
Πάλλας Δ. 56
Παπαδημητρίου Κ. 198
Παπαδόπουλος Γ. 51, 109, 111, 135, 156, 157, 175, 193, 194, 201
Παπαδόπουλος Ε. 194
Παπαδόπουλος - Κεραμεύς Α. 123, 134, 135, 143, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 163, 172, 173
Παπαδόπουλος Σπυρίδων Ιεροδιάκονος 71
Παπαδόπουλος Χρ. 105, 174
Παπαναστασίου Χ. 87, 156
Παπανούτσος Ε. 19, 75, 170
Παρανίκας Μ. 156, 157
Πασπαλλής Δ. 203
Παύλος, απόστολος 77
Παύλος Εδέσσης 96, 97, 98
Παύλος Ευεργετινός 90, 94
- Παχυμέρης Γ. 29, 33, 36, 37, 39, 88, 106, 139, 160, 205
Παχώμιος Ρουσάνος 134, 153, 154
Πελοπίδης Π. 192, 194
Πέτρος Βυζάντιος 109, 119, 199, 200
Πέτρος Εφέσιος 199, 200, 201
Πέτρος Μπερεκέτης 124, 197, 201
Πέτρος Πελλοπονήσιος λαμπαδάριος 119, 123, 134, 162, 199, 200, 201
Πλάτων 45, 46, 47, 49, 53, 78, 87
Πλούταρχος 47, 48, 170
Πλωτίνος 48, 80
Πορφύριος 48
Πρόκλος 47, 48, 80
Πρωγάκης Γ. 194
Πτολεμαίος Κλαύδιος 32, 45, 106, 142, 182, 196, 205
Πυθαγόρας 29, 34, 44, 45, 211
- Ραιδεστηνός Γ. 209
Ρωμανός Μελωδός 81, 101, 102, 107
- Σάθας Κ. 52, 100, 105, 110, 111, 112, 135, 173
Σακελαριάδης Α. 217
Σακελλαρίου Γ. 45
Σαλίβερους Μ. 53, 113
Σεβήρος Αντιοχείας 15, 64, 65, 83, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 112, 172
Σέξτος Εμπειρικός 46, 48
Σιμωνάς Π. 22, 26
Σκούφης Π. 14
Σολομών 144, 227
Σούτσος Δ. 213
Σπαθάρης Α. 194
Σπυρίδων Λαυριώτης 116, 119, 121
Στάθης Γρ. 109, 118, 122, 123, 124, 126, 145, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 193, 198, 218
Σταυράκης Βυζάντιος 215
Στεφανίδης Β. 39, 40, 125, 149, 154, 158, 164, 203, 206, 207, 208, 209, 211
Στεφανίδης Μ. 84, 86, 87, 88
Στέφανος Αλεξανδρέας 87
Στέφανος Δομέστικος, λαμπαδάριος 214
Στέφανος Πρωτομάρτυρας 97
Στέφανος Σαββαΐτης 135
Στοιγιάννος Β. 67, 69, 70
Συμεών Ψυρίτζης 149, 150
Σωζόμενος 50, 99
Σωκράτης 81
Σωτηριάδης Γ. 80
Σωφρόνιος, ασκητής 90
Σωφρόνιος, υμνογράφος 169
- Τέρπανδρος 34

- Τερτυλλιανός 57, 58
 Τζέτζης Ι. 72, 159, 216
 Τίμαιος 87, 156
 Τρεμπέλας Π. 20, 26, 51, 62, 72, 101, 102, 103, 104, 105, 110, 111, 113, 166, 167, 168, 169, 170, 175, 189
 Τσάμης Δ. 14, 27, 56, 59, 60, 61, 62, 71
 Τσελεγγίδης Δ. 62
 Τωμαδάκης Ε. 72, 113, 170, 172, 173, 174
 Τωμαδάκης Ν. 51, 101, 119, 170
 Υπάτιος, μοναχός 167
 Φιλόδημος Γαδάρων 48
 Φιλοξένους Κ. 93, 103, 125, 157, 158, 161, 200, 201, 207, 215
 Φίλων Αλεξανδρέας 86
 Φορμόζης Π.Ε. 14, 192, 194
 Φουντούλης Ι. 71, 78, 92, 183, 188, 189
 Φριλλίγγος Κ. 26
 Φυτράκης Α. 75, 113
 Φωκαεύς Θ. 193, 200, 201, 215
 Χαβιαράς Χ.Ν. 192
 Χαδζή Παναγιώτης Προυσαεύς 215
 Χαλάτζογλου Π. 124, 213, 214, 216
 Χαραλάμπους Οικονόμος 156, 213
 Χαστούπης Α. 21
 Χατζηγιακουμής Μ. 123, 156, 157
 Χατζηδάκης Γ. 217
 Χατζηθεοδώρου Γ. 196
 Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας 162, 193, 199, 200, 201, 203, 214, 215
 Χρήστου Π. 20, 62, 81, 101, 102
 Χρύσανθος 53, 109, 133, 156, 158, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 206, 211, 213, 214
 Χρυσάφης ο νέος 118, 161, 164, 201, 207, 218
 Ψάχος Κ. 17, 109, 110, 149, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 162, 164, 192, 196, 197, 203, 209, 210, 212, 213, 215
 Ψαριανός Διονύσιος-Μητροπολίτης 52, 210
 Ψευδο-Δαμασκηνός 33, 36
 Ψευδο-Ζώσιμος 14, 83, 86, 135
 Ψελλός Μ. 160
 Ωριγένης 60, 61

* * *

- Abert H. 48, 76, 176
 Al-Fārābi 218
 Allatius 166
 Aldoensis 101
 Anderson W.D. 48
 Assemani 101
 Auda A. 19, 34, 38, 39, 41, 85, 86, 104, 129
 Aurélian de Reome 41
 Ayoutanti A. 119, 121
 Bar-Hébraeus 72, 102, 103, 165, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 217
 Baumstark A. 19, 64, 66, 70, 72, 96, 103
 Bedjan 99, 100, 102, 176, 182
 Bellermann F. 34
 Bentas Ch. 153, 159, 220, 239
 Berthelot M. 33, 83, 84, 87
 Bessler H. 73
 Bibliothèque National de Paris 135
 Boeckh A. 87
 Boethius 32, 33
 Bouvy E. 36, 51
 Bouyer L. 65
 Brooks E.W. 96, 97, 98
 Bryennios Manuel 33
 Cassiodorus 32, 33
 Caveus 166
 Chailley J. 13, 19, 33, 43, 44, 48, 53, 57, 76
 Christ W. 34, 36, 51, 53, 90, 94, 113, 169
 Collangectes S. J. 178
 Combarieu J. 38
 Conomos D. 125, 149
 Cozza-Luzi J. 167
 Dagmore W. 21
 Daniélou J. 55, 60, 61, 62, 68, 71
 Dieterici F.H. 180
 Dix G. 20, 70
 Dmitrievskij A. 66, 71, 72, 183, 184, 185, 186, 187
 Dragoumis M. 204, 205
 Dupuis J. 44
 Düring I. 182, 196
 Egender N. 14, 58, 59, 69
 Emmanuel Maurice 34, 38
 Fabricius 135
 Finkelstein S. 42
 Fischer E. 80
 Fleischer 210
 Floros C. 134
 Friedlein G. 32, 57
 Fyrrillas A. 68, 69, 70, 71
 Gaisser H. 34, 36, 125, 126, 136, 157, 158

- Gastoué A. 16, 33, 34, 38, 41, 85, 86, 101, 122, 125, 135, 136, 144
Gerbert M. 15, 32, 90, 129, 131, 132
Gérolde Th. 14, 48, 49, 74, 75, 76, 114
Gevaert F.A. 19, 34, 36, 38, 39, 47
Gombosi O. 19, 32, 33, 34, 39, 83, 85, 89, 210
Gordon A.R. 25
Gottfried Preyer 192
Groningen G. 62
Grosdidier de Matons J. 20
Guido D' Arezzo 159
- Hannick Ch. 105, 114, 134, 135, 137, 138, 141, 142, 145, 146, 149, 153, 154, 161, 164, 171, 172, 173
Hildegärde 63
Höeg C. 33, 83, 84, 85, 116, 119, 121, 122, 129
Hucbaldus 36
Hunger H. 114, 169
- Idelsohn A.Z. 81, 216
- Janus C. 28, 44, 47, 51, 155, 196
Jeannin J. 16, 19, 30, 32, 64, 65, 72, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 172, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 217
Jonker G.H. 33, 34, 37, 88, 128, 129, 137, 140, 160, 180
Jungmann J. 65
- Kircher A. 159
Kodov H. 157
Krumbacher K. 80, 81, 111, 166, 167, 169
Kresten O. 169
Kugener M.-A. 95
- Lachmann R. 180
Lagercrantz 86
Lamb J. A. 26
Lamy Th. Jos. 101
Langdon S. 25, 63
Lassale A. 19, 91, 94, 95, 96, 99, 102, 176, 177, 178, 182
Latif Ibn 23, 24, 57
Leclercq H. 58
Lewy J. 23, 63
Leyden 100
Lossky V. 79, 80
- Mai A. 167
Malaney G. A. 69
Manoussakas M. 153
Mateos J. 85, 88, 184, 186, 187
Meibomius M. 196
Merlier M. 56
- Merlier O. 56
Morgenstern J. 63
Mowinckel S. 25
Mynors R.A.B. 32
- Nersessian V. 19
Notkerus 36, 38
- Oesterley W.O.E. 21
Outtier B. 19
- Paranikas M. 36, 51, 53, 90, 113, 169
Pargoire J. 172
Parisot J. 19
Petaghya R. 22
Petresco I.D. 158, 163, 164
Petit L. 29
Petrov S. 157
Pitra J.-B. 35, 36, 51, 81, 90, 106, 112, 135, 166, 167, 168, 169, 170, 175
Poirée E. 58, 101
Potiron H. 19
Preisendanz K. 57
Puyade J. 16, 19, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 176, 177, 178, 179, 182, 217
- Raasted J. 119, 125, 126, 127, 128, 129, 135, 154, 157, 158, 221, 222, 223, 224
Randhartinger B. 192
Rebours J.-B. 109, 135, 140, 141, 142, 143, 145, 210
Reese G. 13, 32, 48, 57, 73, 80, 82, 83, 84, 85, 89, 91, 92, 99, 101, 105, 108, 112, 134, 144, 154, 176, 179
Reitzenstein R. 56, 86
Riemann H. 125, 210
Rudolph W. 22
Rue J. 154
Ruelle Ch. Em. 33, 57, 83, 88, 101, 135
- Saadya Gaon R. 22, 92
Sachs C. 28
Sanders J.A. 191
Schirò G. 113, 169, 172
Sendrey A. 25, 26, 27, 28, 29
Seppälä H. 17, 58
Serkoyan N. 19
Sonne I. 22
Stapleton 86
Stathis Gr. 215
Stéphanou E. 33, 160
Stevenson H.M. 175
Stöhr M. 33, 58, 119, 121, 173
Strung O. 32, 116, 117, 125, 126, 127, 190,

- 204, 210, 212
 Tahmizian M. 19
 Tannery P. 29, 33, 37, 88, 160
 Tardo L. 52, 53, 82, 109, 111, 119, 127, 129, 131, 134, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 190, 191, 220, 234
 Thibaut J.-B. 34, 35, 36, 37, 38, 110, 125, 134, 135, 140, 141, 149, 157, 158, 210, 214, 216, 222, 229
 Thodberg Gh. 204
 Thomas I. 13, 173
 Tillyard H.J.W. 116, 119, 122, 125, 126, 128, 129, 133, 174, 191, 204, 210, 211, 215, 216
 Tzetzes J. 35, 37, 135, 222
 Vasmer M. 166
 Velimirovič M. 125, 153
 Villoteau G.A. 142, 178
 Vincent M.A.J.H. 33, 135, 160
 Vogt A. 53, 103, 128
 Wachsmann K. 13, 73, 83, 86, 179
 Wallis J. 33, 34, 37, 88, 128, 129, 137, 140, 180, 182, 196
 Wellesz E. 13, 19, 20, 24, 41, 42, 44, 48, 57, 58, 63, 64, 66, 81, 82, 83, 85, 86, 89, 98, 102, 105, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 126, 129, 133, 147, 172, 204, 205, 210
 Werner E. 13, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 30, 39, 45, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 66, 73, 92, 93, 101, 102, 103, 129, 144, 175, 179, 180, 191
 Westphal R. 34, 39, 217
 Westrup J. 19, 153
 Winnington-Ingram R.P. 28, 181, 195, 196
 Wiora W. 14
 Wolfram G. 146
 Wright W. 98, 99
 Wulstan D. 16, 17, 24, 25, 65, 191
 Zaccarias 166
 Zahn Th. 56

2. Κυριότερων όρων και εννοιών

- Άανες 130 εξ., 157
 Άγια 40, 127, 128, 130 εξ., 143, 157, 193, 194, 211
 Αιόλιος 38
 Ακοίμητη δοξολογία 92
 Ακολουθία 117
 Αλαμότες 25, 26, 27, 28, 29
 Αλληλουάριο-α 152, 153, 182 εξ.
 Αλχημεία 84, 86, 217
 Άνα, Άναξ, άνες 129, 136, 141, 143, 221
 Αναβαθμοί 115, 117, 118, 119, 182, 189 εξ.
 Ανάλυση 218, 219
 Ανανές 40, 127, 157, 193, 194, 202
 Ανανεανές 130 εξ.
 Αναστάσιμα 117, 118
 Αναστάσιμα καθίσματα 124
 Αναστασιματάριο 115, 197, 199, 200, 201
 Ανατολικά 117, 118
 Ανεανές 130 εξ., 157
 Ανεεανές 130 εξ.
 Ανθολογία 115, 118, 200, 201
 Αντίφωνο-α 119, 182, 183, 189 εξ., 200
 Απήχημα-τα 38, 127, 129, 156, 157, 193, 197, 201, 202, 222
 Απόστιχα 197
 Αποτομή 207, 208
 Αραμπάν 216
 Αράκ 161, 214
 Αρμονία 45, 46, 51, 76, 107, 156, 170, 180, —
 δωριστί, φρυγιστί 50, — σύμπαντος, ψυχής
 43, 76, 77, 86, 87, 156, 216
 Αρμονίας φύσις 47, 52
 Αρμονίες μαλακές, συμποτικές 46, 50, — πρα-
 κτικές, ηθικές, θρηνώδεις 47, — σώφρονες
 50, — υγρές, χρωματικές 50
 Αρμονική 105, 106, 107
 Ασισάν 213, 214, 216
 Άσμα (κοσμική μουσική) 35, 36, 109, 136, 137,
 138, 143, 222, 224
 Άσμα-τα 90, 91, 93, 95, 106, 107, 108, 111, 121
 Άσμα καινόν 106
 Ασματικό 115
 Ασματικόν 35
 Ασματικός λειτ. τύπος 35
 Ατζέμ 214, 216
 Αυτόμελο 119, 165, 197, 209
 Βαρύς διατονικός 206
 Βαρύς ήχος 40
 Βάση-σεις 202, 210, 211
 Γαύρον 147, 238
 Γένος-η 155, 164, 195, 196, 197, 198, 202, 203,
 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212

Γεροφωνίες 207
 Γερτανιέ, γκερδανιγιέ 213, 214
 Γιεγκιάχ 217
 Διάγραμμα-τα 155 εξ.
 Διακαινισμός εβδομάδα 65, 66, 67, 68, 70
 Διαπασών 35, 39, 45, 158, 195, 196, 197, 203
 Διαπέντε 45, 195
 Διασκευή 203, 218
 Διατεσσάρων 40, 45, 195, 217
 Διατονικό γένος 39, 45, 197, 198, 203, 204, 207, 210
 Διατριών 195, 196
 Διαφωνία 40
 Διουγκιάχ 161, 214, 217
 Διπλασμός 147, 229
 Διπλοπαραλλαγή 237, 238, 239, 240
 Διπλότριτος 232
 Διπλοφωνία 141, 144, 163, 228, 229
 Διφωνία 40, 232, 237
 Δίφωνος 154, 156, 158, 159, 163, 220, 230, 231, 235 εξ., 239 εξ.
 Δοξαστάριο 115, 197, 199, 200
 Δοξαστικό 116, 198
 Δοξολογία 118, 198
 Δώριος 36, 37, 38, 40, 44, 47, 50, 53, 125, 137, 138, 142, 146, 182, 221, 222
 Εβδομάς 24, 56, 57
 Εβίτζ 214
 Εγκαινίων εορτή 55, 69, 70, 71, 72
 Είδος διαπασών 39, — ηρμωσμένου 37, 137, 138, — μελωδίας, μέλους 35, 37
 Ειρμολογικό μέλος 197, 198, 201
 Ειρμολόγιο 115, 118 εξ., 135, 170, 174, 197, 199, 200, 201
 Ειρμολόγιο Καλοφωνικό 115, 116, 124, 200, 201
 Ειρμός 101, 108, 115, 119, 121, 122, 123, 124, 152, 198
 Έλξη μελωδική 196
 Εναρμόνιο γένος 45, 50, 197, 198, 203, 206, 207, 209, 210, 211, 212
 Εναρμόνιος νενανώ 208
 Ενήχημα-τα 125, 127, 129, 130 εξ., 139, 140, 141, 143, 221, 224
 Εξαποστειλάριο-α 119, 123, 124, 173, 198, 200
 Εξήγηση-σεις 212, 218, 219
 Επείσακτα μέλη 197
 Επήχημα 125, 127, 128, 129, 130 εξ., 139, 142, 223, 224, 227
 Επαφωνία 158
 Έσω δεύτερος 232
 Ευχολόγιο 168

Ζεργκιουλέ 216
 Ζουμπούλε 214
 Ήθος μουσικής 43, 46, 47, 48, 50, 74, 78, 181
 Ημίτονα 196
 Ημιτόνιο-α 195, 205, 206, 208
 Ημίφθορον 208
 Ημίφωνον 208
 Ηχήματα 118, 124, 127 εξ., 141, 143, 144
 Ήχοι, διατονικοί 206, 211, — εναρμόνιοι 211, — επτάφωνοι, οκτάφωνοι, τρίφωνοι 161, 207, 212, 214, — κύριοι κυρίων, κύριοι πλαγίων, πλάγιοι πλαγίων 88, 89, 139, 160, 224, — κύριοι, πλάγιοι 39, 52, 88, 89, 125, 126, 137, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 155 εξ., 165, 189, 190, 194, 195, 196, 198, 210, 211, 212, 214, 216, 217, 220, 222 εξ., 226 εξ., 235 εξ., 239 εξ., — μέσοι 85, 88, 89, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 147, 150, 151, 154, 156, 159, 161, 197, 206, 212, 213, 214, 216, 222, 223, 226, 227, 228, 230 εξ., 235 εξ., 239 εξ., — μέσοι πλαγίων 161, — μέσοι μέσων 88, 224, — παρακύριοι 237, 240, — παράμεσοι 159, 197, 206, 212, 230, 240, — παραπλάγιοι 159, 240, — φθορές 137, 139, 142, 143, 222, 223, 227, — φθορές φθορών 139, 224, — χρωματικοί 205, 211
 Ήχος 37, 45, 51, 90, 91, 93, 94, 95, 98, 99, 101, 103, 107, 108, 112, 130 εξ., 133, 136, 146, 148, 203, 207, 213, 215, 216, 217, 219, 228, 230 εξ., — α', β', γ', δ' κ.τ.λ. 37, 53, 102, 111, 130 εξ., 138, 140, 149 εξ., 155 εξ., 175, 176 εξ., 184 εξ., 202, 203, 207, 214, 216, 221 εξ., 226 εξ., 230 εξ., — β' διατονικός 208, — β' εναρμόνιος 209, — β' χρωματικός 209, — πλ. β' διατονικός 208, — πλ. β' εναρμόνιος 209, — πλ. β' χρωματικός 209, — πεντάφωνος 206, — τετράφωνος 207, 212
 Ήχου, επιβολή 141, 143, 221, — ήθος 52, 53, 176, 179, 182, — ιδέα 52, 82, 147, 148, 150, 151, 197, — φύση 52, 137, — χαρακτήρας 53
 Ηχωδίες 177
 Ήχων ιδιώματα 139, 145, 149, 158, 160
 Θεματισμός 206
 Θεοτοκίον 115, 117, 118
 Θέσεις 81, 82, 149, 150, 218
 Ιδιόμελο-α 110, 115, 116, 117, 118, 130, 131, 132, 153, 165, 173, 197, — δογματικά 118, — εωθινά 118
 Ισασμός 229, 163
 Ιχάδιν, ιχάδιον 103, 128

- Καθίσματα 119, 123, 173, 200
 Καλλωπισμός 123, 124, 203, 218
 Καλοφωνάριο 149, 200
 Καλοφωνία 159, 161
 Κανόνας 93, 94, 95, 102, 103, 110, 115, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 198, 209, — αναστάσιμος 119, — τριαδικός 112
 Κανόνιο 144, 154, 155, 156, 159, 161, 163, 213, 239
 Καταβασίες 123, 124, 198, 200
 Καταλήξεις 197
 Κεκραγάρια 109, 110, 118
 Κιουρδί 216
 Κλίμακα-κες 157, 158, 161, 197, 202, 204, 205, 206, 216, — διατονική 206, 207, 209, 211, — εναρμόνια 209, — χρωματική 211, — οκτάφωνες 217
 Κοινωνικό-ά 118, 198
 Κοντακάριο 115
 Κοντάκιο-α 119, 166, 167, 168, 173, 198, 212
 Κράκται 128
 Κρατηματάριο 115

 Λαμνατσέαχ 21, 92
 Λέγετο(ς) 145, 206, 211, 231, 234, 237, 239, 240
 Λείμματα 195
 Λιχανός 29
 Λύδιος 30, 36, 37, 40, 44, 47, 53, 125, 138, 142, 143, 146, 157, 182, 221, 222

 Μάγαδισ, μαγαδίζειν 27
 Μαθηματάριο 115
 Μακάμια 161, 214, 215, 216, 217
 Μακαρισμοί 198
 Μακρόκοσμος, μικρόκοσμος 43, 46, 57
 Μαρτυρίες 38, 124 εξ., 126, 129, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 193, 194, 201, 202, 206, 210
 Μαχούρ, μαχούρι 214
 Μέγα Ίσον 161, 162, 206
 Μέλη, εναρμόνια, — ηδυπαθή 50
 Μελοποιός 34, 37, 38, 100, 137, 202
 Μελωδίες, ηθικές 47, — μαλακές, θρηνώδεις 45, 47, 50, — πρακτικές 47, — σύντονες, ανειμένες 48, 50, 52
 Μελωδός 34
 Μέση 29, 195
 Μεταβολή 155, 163
 Μεταλλαγές 207
 Μετατροπία 155
 Μετροφωνία (μητροφωνία) 148, 160, 162, 163, 230, 231
 Μηναία 168, 169
 Μηνολόγιο 115, 117, 118, 122, 127, 168, 170

 Μησιφωνίες 207
 Μιλήτιος 142
 Μιξολύδιος 30, 36, 37, 40, 47, 125, 142, 182
 Μοναχικός λειτ. τύπος 35
 Μουχαγιάρ 214
 Μπεστενιγκιάρ 213
 Μπινεγκινότ 21, 92
 Μπουσελίκ 216

 Νανά 40, 127, 128, 130 εξ., 142, 143, 147, 149, 151, 157, 193, 194, 208, 224, 226
 Νανάς 233, 234
 Νάος 147, 206, 237, 240
 Νεάγιε 130 εξ., 157
 Νεανές 40, 127, 130 εξ., 157, 193, 194, 202, 208, 234, 237, 240
 Νεάτη, νήτη 28, 29, 180, 181
 Νεβά 161, 214
 Νεέανες 130 εξ.
 Νενανίσματα 127
 Νενανώ 128, 142, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 162, 163, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 223, 227, 233, 237, 240
 Νεχέανες 157, 193
 Νήτη διεzeugμένων 37
 Νίμια 214, 217
 Νιχαβέντ 214
 Νόμος (μουσ.) 44, 101

 Ογδοάδα, γνωστική 49, — μαγική 49, 56
 Ογδοάς 24, 56 εξ., 64, 70, 100
 Ογδόη 21, 22, 23, 26, 28, 30, 31, — ημέρα 27, 55, 56 εξ., 70, 71, 102, 112, 181, — χορδή 34, 57
 Όγδοο βιβλίο Μουσέως 57
 Οκτάβα 27, 29, 38, 39
 Οκτάχορδο 158, 195
 Οκτώ μαγικά φωνήεντα 57
 Οκτώηχος 15, 24, 37, 52, 58, 62, 64, 65, 66, 68, 73, 82, 85, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 103, 104, 105, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 115, 117, 119, 121, 122, 123, 155, 165, 168, 169, 170, 171 εξ., 179, 188, 189, 190, 191, 197, 200, 209, — Μεγάλη 15, 53, 171, 172, 173, — Μικρά 172, — Νέα 15, 113, 171, 172, 173, — Σεβήρου 95 εξ., 171, 172
 Όργανο 155, 159, 160, 227
 Ουζάλ 214
 Ουσάκ 161, 214

 Πανδέκτη 200, 201
 Παπαδική 89, 115, 127, 133, 141, 149, 215, 227
 Παπαδικό μέλος 198, 201
 Παρακλητική 15, 52, 53, 110, 113, 165, 171, 172, 173, 174

- Παρακλητική (σημαδόφωνο) 206
 Παραλλαγή 148, 149, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 163, 193, 202, 206, 220, 230, 233, 235 εξ., 238, 239 εξ.
 Παραμέση 29
 Παρανήτη 29, 180, 181
 Παραχορδή 202
 Παρυπάτη 29, 180, 181
 Πεγιατί 214
 Πεντάχορδο-α 156, 158, 194, 195, 196, 202, 203
 Πεντηκοστάριο 115, 117, 118, 122, 170
 Πεντηκοστή 24, 58, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 97, 103, 123, 178, 188
 Πεντηκοστής αντίληψη 23, 24, 58, 63, 64, 68, 69
 Περδέδες 214, 217
 Πεστενιγκιάρι 216
 Πνεύματα 138, 141, 143
 Πουσελίκι, πουσελίκι 214, 216
 Προκείμενο-α 173, 182 εξ.
 Προκειμενο-αλληλουάρια, άμνημα 184, 188, — έμνημα 184
 Προσόμοια 118, 122, 123, 124, 152, 198
 Πρωτόβαρυς 207, 240
 Πτώση, ορθή 157, — πλάγια 157

 Ράστ 161, 214
 Ραχαβί 214

 Σάββατο 23, 24, 56, 58, 60, 64
 Σασκιάρ 214
 Σεγκιάχ 214, 216, 217
 Σεμινίθ, σεμινίτ 21, 92
 Σεμπά, σαπά 214
 Σετ αραμπάν 216
 Σεχνάζ 214
 Σουζινάκι 216
 Σουμπουλέ 214
 Σοχπέδες 214, 217
 Σταυροθεοτοκίον 115, 117
 Στιχηρά 110, 112, 115, 117, 118, 119, 122, 127, 130, 131, 132, 141, 171, 173, 197, 209, 229, — δογματικά 117, 118, 153,
 Στιχηραρικό μέλος 197, 198, 201
 Στιχηράριο 115 εξ., 119, 127, 135, 162, 170, 174, 199, 200, 201, — καλλόφωνο 118
 Στοχός-οί 84, 85, 86, 87, 88, 135, — ίσοι, πλάγιοι, κέντροι κ.τ.λ. 89
 Συμφωνία-ες 45, 84, 85, 87, 195, — διατριών ελάσσων 196, — διατριών μείζων 196
 Σύντμηση 203, 218, 219
 Σύντονος λύδιος 47
 Σύστημα-τα 45, 87, 106, 155, 156, 158, 161, 195, 196, 197, 202, 203, — αμετάβολον 45, — δωδεκάτονο 39, — επτάτονο 100, — οκτάτονο 45, 104, — τετράχορδο 180, 217, — τονικό 210, — τροπικό 52, 217, 218
 Σφαχάν 214

 Τεσσαρακοστή 117, 118, 122
 Τέσσερα στοιχία 57, 177, 179, 180, 181
 Τεταρτημόρια 211
 Τετρακτύς 44, 56, 57, 180
 Τετραφώνια 40, 147, 158, 212, 237
 Τετράφωνος 147, 151, 154, 156, 158, 163, 206, 220, 230, 231, 232, 233, 234, 237 εξ., 239 εξ.
 Τετράχορδο-α 45, 86, 87, 89, 158, 195, 196, 204, 205, 210, 217, — συνημμένα, διαzeugμένα 40, 45, 88, 89, 194, 196, 210, 217, — συνημμένων 40, - υπερβολαίων 125
 Τετράχορδος αρμονία 180
 Τζαργκιάχ 161 214, 217
 Τίζια 214, 217
 Τονική 210, 211, 217
 Τόνος 37, 38, 39, 41, 44, 45, 51, 86, 99, 100, 103, 106, 137, 138, 141, 143, 194, 195, 196, 197
 Τουρκιού 218
 Τριφώνια 40, 151, 158, 196, 207, 213, 231, 233, 238, 240
 Τρίφωνος 154, 156, 159, 230, 232, 233, 235 εξ., 239 εξ.
 Τριώδιο 110, 115, 116, 117, 118, 122, 168, 169, 170, 188
 Τροπάριο-α 50, 51, 90, 91, 93, 94, 95, 101, 106, 107, 110, 119, 168, 173, 189, 190, 209, 211, — απελατικά 128
 Τροπολόγιο 15, 51, 65, 95, 104, 108, 112, 165, 166 εξ.
 Τρόπος 34, 37, 38, 39, 41, 44, 45, 48, 51, 93, 99, 100, 133, 140, 170, 217
 Τροχός 38, 141, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 196, 202, 203, 217, 229
 Τυπικό, Αγίας Σοφίας 184, 186, 187, 188, — Αγίου Σάββα 72, 169, 185, 186, 187, 188, — Ευεργέτιδος 66, 71, 72, 184, 185, 186, 187, 188

 Υπάτη 28, 29, 180, 181, 195, 211, — βαρεία 211
 Υπερλύδιος 47
 Υπερμέση 29
 Υπερμιξολύδιος 32, 36, 37
 Υποδώριος 36, 37, 47, 53, 137, 138, 142, 182, 221, 222
 Υπολύδιος 30, 36, 37, 47, 53, 137, 138, 142, 182, 221, 222
 Υπομιξολύδιος 36, 38, 53, 138, 221
 Υποφρύγιος 36, 37, 47, 53, 137, 138, 142, 182, 221, 222
 Υψηλή 125

Φθόγγοι, βαρύπυκνοι, οξύπυκνοι κ.τ.λ. 196, —
 δεσπίζοντες 197, — εστώτες, φερόμενοι 196
 Φθορές 133 εξ., 136, 141, 142, 148, 149 εξ.,
 155, 157, 161, 193, 201, 202, 203, 204, 205,
 206, 207, 208, 212, 223, 227, 232, 237, 238
 Φρύγιος 30, 36, 37, 38, 40, 44, 45, 47, 50, 53,
 125, 137, 138, 142, 143, 146, 157, 182, 217,
 221, 222
 Χαρμολύπη 82
 Χασσεμινίτ 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29
 Χειρονομία 108
 Χερουβικό 118, 198
 Χινζάζ, χιτζάζ 214, 216

Χισάρ 214
 Χουζάμ 161, 214
 Χουσεϊνί 161, 213, 214
 Χρόες 196, 210, 214
 Χρώμα ήχου 52
 Χρωματικό γένος 45, 197, 203, 204, 205, 206,
 207, 208, 209, 210
 Χυμευτική 86 εξ.
 Ψαλτήριο 21, 22, 23, 26, 29, 106, 165, 168, 189,
 197
 Όρες 91
 Ωρολόγιο 168, 184

* * *

Adjam Ashiran 216
 Aeolius 33
 Ashiran 216
 Bastanakar 216
 Buselik 216
 Candences 129, 130
 Chartres 190
 Coislin 122, 135, 190
 Corsinius 166, 168, 170
 Diapason 32
 Dorius 33, 36
 Eolius 36
 Facsimilés 122
 Fasil 218
 Grottaferrata (χφ.) 190
 Hagiz 216
 Hedjaz 216
 Houssaié 91
 Hyperaeolius 33
 Huperdorus 33
 Hyperiastius 33
 Hyperlydius 33
 Hypermixolydius 32, 33
 Hyperphrygius 33
 Hypodorus 33, 36
 Hypoiastius 33
 Hypolidius 33, 36
 Hypomixoludius 36
 Hypophrygius 33, 36
 Iastius 33
 Ikhadias 93, 103

Kurdi 216
 Lahan 22, 30
 Leningrand (χφ. Στιχηράριο) 115
 Lydius 33, 36
 Mode-us 38, 32
 Modi 39
 Mixolydius 33, 36
 Musica humana 57, — mundana 57
 Octava 28
 Octavus 32
 Pest Hisarek 216
 Phrygius 33, 36
 Puzelik 216
 Ris-qolé 101
 Scales 204
 Segia 216
 Siga 216
 Solfège 155, 157
 Soprano 28
 Starting tones 129, 130
 Sukkôth 25
 Supsidia 129
 Suridi 216
 Suzinak 216
 Taurinensis (χφ.) 170
 Tetrachords 204
 Ton 38
 Tonaire 104
 Tonale 104
 Transcripta 116, 117, 174
 Tropen 39
 Vatikim 92

ΤΑ ΚΥΡΙΟΤΕΡΑ ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ

σελ.	στ.	γρ.	σελ.	στ.	γρ.
11	5	ACIMS	129	37	Handbook
11	5	di Musica Sacra	130	24	ᾠ
11	20	ΕΕΒΣ	130	31	μνημεῖον
16	38	Kmĭ	131	15	ᾠ
20	36	ACIMS	131	22	Ἡρώδης
24	29	26. Ὁ π.(υποσημ.)	131	24	Φανερών
24	30	27. (αντί 26)	132	14	Ἡρώδης
29	26	του Ψαλτηρίου	133	3	μουσικής
29	40	Παγανάς	134	2	εμπλουτισμού
33	21	περιλαμβάνονται	141	7	διαφοροποιημένο
34	10	ονοματολογίας	142	37	Βρυνένιος
34	23	την οποία	146	37	ἤχοι
34	39	Τέρπανδρος	151	6	καλοφωνικό
35	31	ἤχοι	152	9	ἐφρύαξαν
44	5	διάρθρωσή τους	152	13	τετραδεκάριθμον
47	2	χαρακτήρας	154	1	Ρουσάνος
53	38	πραγματοποιεί	158	28	παραλλαγής
53	39	Πορφυρογεννήτου	158	36	Πλουσιαδηνού
56	2	αποφασιστικά	162	8	αυτοσχέδιες
59	19	με την	162	12	τετραδεκαπύρσευτος»
59	22	αἰῶνα	164	34	Αβάν
63	19	Μεσοποταμία	168	28	ἐωθινά
64	31	λειτουργικών	169	41	Shirò
66	39	liturgy	179	24	Werner
67	3	χρησιμοποιείται	184	16	εὐλογεῖτε
68	43	Râques	186	29	Παλαιστινιακή
70	27	ἐστῶτες	187	6	αἰῶνα
70	38	Shape	187	7	κατοικῶν
77	30	ἔοικε	187	8	ἐξομολογεῖσθαι
79	38	οὗτος	187	16	ἀποστρέψης
91	18	πρόκειται	187	21	συγκεκριμένα
98	27	Syriac	187	33	Ἀλληλουάριον
99	15	Εφραίμ, η οποία	188	41	Ἐλέησόν
99	15	Ιούνιος	196	29	ἐστῶτες
99	33	φθῆς	198	20	πατριαρχικού
102	28	απαλειφθούν	198	23	περισσότερη
102	29	απαραίτητη	221	12	Μωσῆς»
105	22	τοιούτοι	221	32	απαλειφθεῖ
105	33	ASS	285	1	Αβās Αβάν
106	28	ἐλεγχθήσεται	286	1	Αβās Αβάν
108	14	γνώσιν	292	35	μεταρρύθμιση
113	9	πολύ	302	9	liturgičeskih rukopisei
115	33	Leningrad	302	40	après
116	17	ἐκπεσών	302	45	traditionelle
117	33	Strunk	309	7	ACIMS
120	9	όστā	309	35	απαρράλκτως
121	33	χειρόγραφο	309	39	Πελοποννησίου
123	1	Εἰρμολόγιο	312	26	Κιοσέ-Μιχάλογλου
125	5	Strunk	313	8	Πελοποννήσιος
126	23	Handbook	320	41	Hypomixolydius

© Α. - Β. Αλυγιάκης
Τηλ. 798 437

Φωτοστοιχειοθεσία - Έκτύπωση - Βιβλιοδεσία
«ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΙΚΗ ΜΕΛΙΣΣΑ» Άσπροβάλτα Θεσ/νίκης
τηλ. Άσπροβάλτας: 0397 22-193 Θεσ/νίκης 031 731-552